

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Alemana



**DE LA PALABRA IMPRESA AL MEDIO AUDIOVISUAL:
“DIE BLECHTROMMEL” DE GÜNTER GRASS Y LA
ADAPTACIÓN CINEMATROGRÁFICA DE
VOLKER SCHLÖNDORFF**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Juan José Hernández Medina

Bajo la dirección del Doctor:

Luis Acosta Gómez

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1933-3

DE LA PALABRA IMPRESA AL MEDIO
AUDIOVISUAL: “DIE BLECHTROMMEL” DE
GÜNTER GRASS Y LA ADAPTACIÓN
CINEMATOGRAFICA DE VOLKER
SCHLÖNDORFF

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ MEDINA

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR EL DOCTOR:

D. LUIS ACOSTA GÓMEZ

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ALEMANA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

*IN MEMORIAM ANA MARÍA
ALIAGA*

*A ELLA QUE ME DIO TANTO
Y YO A ELLA TAN POCO*



Portada de la novela *Die Blechtrommel*.



Portada de la película *Die Blechtrommel*.

Agradecimientos

En el transcurso de la realización del presente estudio he recibido el apoyo de las siguientes personalidades y entidades a las que quiero expresar mi gratitud, ya que a su generosa ayuda se debe el fruto final de nuestro trabajo:

A mi difunta novia Ana María Aliaga Aliaga, quien siempre estuvo conmigo para lo bueno y, sobre todo, para lo malo; a mis padres, Juan José y Rosa María, quienes se han sacrificado tanto por mí; al Prof. Dr. D. Luis Acosta (Catedrático de Filología Alemana, Director del Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid e investigador de reconocido prestigio a nivel internacional) por haberme guiado en la realización de este trabajo, así como por sus valiosos consejos de profesor, investigador y amigo; al Prof. Dr. D. Jesús Isaías Gómez López (Vicedecano de Relaciones Institucionales de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Almería), por introducirme en el estudio interdisciplinar entre las artes, literaria y cinematográfica; al Prof. Dr. D. José Guerrero Villalba (Director del Centro de Lenguas de la Universidad de Almería) por proporcionarme numerosos contactos con centros de investigación extranjeros; al Prof. Dr. D. Daniel Fuentes (Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Almería) por su generosa ayuda; a D. Adolfo Gómez de Vedia por su extraordinario apoyo moral; al Prof. Dr. D. Antonio Sánchez-Bravo Cenjor (Catedrático de Estructura de la Información de la Universidad Complutense de Madrid) por guiarme por el complejo mundo del discurso audiovisual y facilitarme el acceso a los archivos cinematográficos de la Facultad de Ciencias de la Información; al Prof. Dr. D. Javier Davara (Decano de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid) también por haberme facilitado el acceso a los archivos cinematográficos de la Facultad de Ciencias de la Información; al Prof. Dr. D. Hartmut Eggert (Director del

Departamento de Filología Alemana de la Freie Universität Berlin) por proporcionarme tan útiles y necesarias direcciones, y haberme invitado a una estancia en su centro de investigación; a la Prof. Dra. Da. Gertrud Koch (Directora del Departamento de Cinematografía de la Freie Universität Berlin) también por haberme invitado a una estancia en su centro de investigación y por ponerme al corriente de los últimos movimientos del cine alemán; al Sr. Kurowpatschinski, presidente del Partido Cristiano Demócrata Polaco, por haberme guiado por la hermosa ciudad de Danzig; a la Universidad de Almería; al *Goethe Institut* (Instituto de Cultura Alemana) de Madrid; a la *Deutsche Film- und Fernsehakademie* de Berlín y a la *Deutsche Kinemathek* de Berlín.

También quiero expresar mi agradecimiento a las siguientes personas, porque, de un modo u otro, me han ofrecido el necesario entusiasmo:

Mis hermanos Gema, Mario y Rosa, mis amigos Pilar Pérez Burgos, Cayetano Aranda, Pedro Molina, María de los Ángeles Pérez Dobón, Amalia Miras Baldó, Juan José Torres Núñez, Jesús Gerardo Martínez del Castillo y María Elisa Prieto.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	I--XIII
PRIMER CAPÍTULO: EL CONOCIMIENTO DE <i>DIE BLECHTROMMEL</i>	1
1. 1. Una historia enfrentada e incomprensida.....	3
1. 2. Breves apuntes sobre el director, Volker Schlöndorff.....	16
1. 3. La película: aspectos generales.....	22
1. 4. Ficha técnica de <i>Die Blechtrommel</i>	74
1. 5. Segmentación del discurso literario.....	76
1. 6. Segmentación del discurso filmico.....	118
SEGUNDO CAPÍTULO: <i>DIE BLECHTROMMEL</i> , DE LA PALABRA ESCRITA A LA IMAGEN.....	139
2. 1. <i>Die Blechtrommel</i> , discurso literario y discurso filmico.....	141
2. 2. Créditos.....	153
2. 3. Primer episodio: <i>La historia de los abuelos de Oskar</i>	154
2. 3. 1. Primera secuencia.....	154
2. 3. 2. Segunda secuencia.....	168
2. 3. 3. Tercera secuencia.....	173
2. 4. Segundo episodio: <i>La joven Agnes</i>	176

2. 4. 1. Cuarta secuencia.....	176
2. 4. 2. Quinta secuencia.....	178
2. 4. 3. Sexta secuencia.....	180
2. 4. 4. Séptima secuencia.....	184
2. 4. 5. Octava secuencia.....	186
2. 5. Tercer episodio: <i>Los primeros años de Oskar</i>	189
2. 5. 1. Novena secuencia.....	189
2. 5. 2. Décima secuencia.....	197
2. 5. 3. Undécima secuencia.....	218
2. 5. 4. Duodécima secuencia.....	219
2. 5. 5. Decimotercera secuencia.....	221
2. 5. 6. Decimocuarta secuencia.....	227
2. 5. 7. Decimoquinta secuencia.....	230
2. 5. 8. Decimosexta secuencia.....	239
2. 5. 9. Decimoséptima secuencia.....	252
2. 5. 10. Decimoctava secuencia.....	258
2. 5. 11. Décimo novena secuencia.....	261
2. 6. Cuarto episodio: <i>La pareja adúltera</i>	268
2. 6. 1. Vigésima secuencia.....	268
2. 6. 2. Vigésimo primera secuencia.....	275
2. 6. 3. Vigésimo segunda secuencia.....	281
2. 6. 4. Vigésimo tercera secuencia.....	286
2. 7. Quinto episodio: <i>La llegada de los nazis</i>	291
2. 7. 1. Vigésimo cuarta secuencia.....	291
2. 7. 2. Vigésimo quinta secuencia.....	294
2. 7. 3. Vigésimo sexta secuencia.....	303
2. 7. 3. Vigésimo séptima secuencia.....	311
2. 8. Sexto episodio: <i>La muerte de Agnes</i>	329
2. 8. 1. Vigésimo octava secuencia.....	329
2. 8. 2. Vigésimo novena secuencia.....	337

2. 8. 3. Trigésima secuencia.....	348
2. 8. 4. Trigésimo primera secuencia.....	353
2. 8. 5. Trigésimo segunda secuencia.....	362
2. 8. 6. Trigésimo tercera secuencia.....	364
2. 8. 7. Trigésimo cuarta secuencia.....	368
2. 8. 8. Trigésimo quinta secuencia.....	373
2. 8. 9. Trigésimo sexta secuencia.....	383
2. 8. 10. Trigésimo séptima secuencia.....	385
2. 8. 11. Trigésimo octava secuencia.....	387
2. 8. 12. Trigésimo novena secuencia.....	388
2. 9. Séptimo episodio: <i>La muerte de Markus</i>	390
2. 9. 1. Cuadragésima secuencia.....	390
2. 9. 2. Cuadragésimo primera secuencia.....	396
2. 10. Octavo episodio: <i>La muerte de Jan</i>	405
2. 10. 1. Cuadragésimo segunda secuencia.....	405
2. 10. 2. Cuadragésimo tercera secuencia.....	414
2. 10. 3. Cuadragésimo cuarta secuencia.....	423
2. 10. 4. Cuadragésimo quinta secuencia.....	433
2. 10. 5. Cuadragésimo sexta secuencia.....	440
2. 10. 6. Cuadragésimo séptima secuencia.....	447
2. 10. 7. Cuadragésimo octava secuencia.....	451
2. 11. Noveno episodio: <i>Los primeros amores de Oskar</i>	455
2. 11. 1. Cuadragésimo novena secuencia.....	455
2. 11. 2. Quincuagésima secuencia.....	458
2. 11. 3. Quincuagésimo primera secuencia.....	461
2. 11. 4. Quincuagésimo segunda secuencia.....	466
2. 11. 5. Quincuagésimo tercera secuencia.....	468
2. 11. 6. Quincuagésimo cuarta secuencia.....	475
2. 11. 7. Quincuagésimo quinta secuencia.....	482
2. 11. 8. Quincuagésimo sexta secuencia.....	491

2. 11. 9. Quincuagésimo séptima secuencia.....	496
2. 11. 10. Quincuagésimo octava secuencia.....	503
2. 12. Décimo episodio: <i>La compañía teatral</i>	513
2. 12. 1. Quincuagésimo novena secuencia.....	513
2. 12. 2. Sexagésima secuencia.....	522
2. 12. 3. Sexagésimo primera secuencia.....	525
2. 12. 4. Sexagésimo segunda secuencia.....	530
2. 12. 5. Sexagésimo tercera secuencia.....	545
2. 12. 6. Sexagésimo cuarta secuencia.....	553
2. 12. 7. Sexagésimo quinta secuencia.....	559
2. 13. Undécimo episodio: <i>Danzig en llamas</i>	563
2. 13. 1. Sexagésimo sexta secuencia.....	563
2. 13. 2. Sexagésimo séptima secuencia.....	569
2. 13. 3. Sexagésimo octava secuencia.....	575
2. 14. Duodécimo episodio: <i>La muerte de Matzerath</i>	578
2. 14. 1. Sexagésimo novena secuencia.....	578
2. 14. 2. Septuagésima secuencia.....	582
2. 14. 3. Septuagésimo primera secuencia.....	597
2. 15. Decimotercer episodio: <i>Últimos días en Danzig</i>	609
2. 15. 1. Septuagésimo segunda secuencia.....	609
2. 15. 2. Septuagésimo tercera secuencia.....	612
CONCLUSIONES.....	618
BIBLIOGRAFÍA.....	627

0. Introducción

0. 1. Justificación del tema y objetivos del trabajo

Antes de abordar nuestro estudio interdisciplinar creemos conveniente citar una consideración del reconocido investigador Profesor Doctor Acosta sobre la obra literaria con el fin de comprender mejor lo que es una adaptación:

La obra literaria es un fenómeno artístico que no termina en sí mismo; no constituye una realidad autónoma y cerrada en sí, sino que va más allá de sus fronteras lingüísticas y contextuales internas, y tiene amplias y múltiples implicaciones extraliterarias, no sólo dentro del complejo y medio social en que tiene lugar su aparición y en que ha sido producido, sino también y de una manera especial en los medios y círculos sociales que la reciben. Y es así, bien se trate del momento histórico en que tuvo lugar su origen y surgimiento, bien se trate de momentos históricos posteriores.¹

¹ Acosta Gómez, Luis, *El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1989, p. 20.

De la lectura de la anterior observación se puede deducir que la adaptación cinematográfica es fruto de las implicaciones extraliterarias y del carácter abierto de la obra literaria, puesto que su adaptación al cinematógrafo es una proyección, una traducción, un complejo proceso transformativo de un medio, el literario, que únicamente utiliza la palabra escrita, a otro, el audiovisual, que emplea las imágenes en movimiento y el sonido; proceso que, como es evidente, resulta ser una tarea difícil por esta diferencia de materiales entre ambas artes y que por ello implica una nueva conceptualización y reflexión de los contenidos de la obra original, que han de ser depurados por las estrechas y restringidas medidas de un guión cinematográfico, cuyo resultado final no resulta ser sino una reelaboración crítica del texto literario, concordante con las formas expresivas y narrativas que el medio audiovisual posee. En nuestro caso, el análisis comparativo e interdisciplinar de la adaptación cinematográfica de *Die Blechtrommel* (1979) de Schlöndorff, basada en la homónima novela (1959) del famoso escritor y Premio Nobel Günter Grass, se estudiará si la transposición de la palabra escrita del autor del referente literario sigue manteniendo en su transformación audiovisual, gran parte de sus originarias cualidades literarias. Esto es, si el lenguaje escrito que dota a la obra literaria de un discurso coherente y enérgico es reemplazado con eficacia en la adaptación cinematográfica por recursos audiovisuales que le permitan expresar el mismo discurso coherente y enérgico.

Igualmente, se tratará de comprobar si mediante dicho proceso de transfiguración la adaptación filmica logra el mismo efecto, o uno muy similar, en el espectador que el referente literario produce en el lector; resultado que el cine ha de lograr, como es lógico, con los medios que su naturaleza audiovisual le proporciona, sabiendo al mismo tiempo despojarse de los recursos literarios superfluos.

En línea con lo mencionado en los párrafos anteriores, en el primer punto del capítulo inicial de la presente investigación hemos creído adecuado ofrecer una escueta visión de las relaciones entre el cine y la

literatura, realizándose hincapié en el dificultoso ámbito de las adaptaciones y las posturas que la semiología ha mantenido desde los orígenes de dicha confrontación hasta los tiempos actuales.

A este punto inicial, le sucede un segundo punto en el que se exponen las diversas facetas del director de cine Volker Schlöndorff, y se ofrece una escueta visión de su vida profesional desde sus inicios en el mundo del séptimo arte. Se tratarán, entre otros aspectos, a través de qué autores se inició en el mundo cinematográfico, las repercusiones que sobre él tiene su periodo en Francia, qué motivos le llevaron a abandonar Alemania, su país de origen, así como los que le llevaron a regresar, y cual es el material que le sirve de fuente de información para realizar sus películas.

Sobre su período en el país galo, cabe mencionar el hecho curioso de que una de las personalidades más representativas del cine alemán se iniciase en su labor profesional cinematográfica en un país extranjero y no en la misma Alemania.

Asimismo, consideramos sumamente interesante en dicho punto el método de trabajo y la forma de inspiración en la realización de sus películas, que, adelantamos, resulta ser muy similar a la de un escritor de obras literarias. Cabe citar aquí, cómo el director, antes de la realización de la película objeto de nuestro estudio, visitó los espacios de Danzig en los que se desarrolla la acción de *Die Blechtrommel*, para así inspirarse y poder evocar la atmósfera y ambientes de esta mítica ciudad, tan presente en la prosa de Günter Grass.

En el tercer punto del primer capítulo se ofrece, como su propio título indica, amplia información sobre los aspectos generales de la película. Se tratará detalladamente la recepción de la película; hecho que depende fundamentalmente del contexto de los espectadores. Al respecto, consideramos muy importante citar una opinión del reconocido investigador Profesor Doctor Acosta por su solidez y rigurosidad científico-académica y que puede ser aplicada a una obra cinematográfica, sobre

todo tratándose, como en el caso que nos concierne, de la adaptación de una obra literaria:

Una estructura de significado conseguirá tal cualidad a partir, fundamentalmente, del contexto en que se halla inmerso el receptor y aquel en que la obra ha hecho su aparición; pues un contexto histórico determinado difiere de los numerosos posibles contextos en que hacen su aparición otras obras, al igual que el del receptor difiere también del contexto de otros receptores. El medio en que el lector desarrolla su actividad receptiva y el contexto de aparición de la obra pueden fijar la estructura de significado de una manera distinta a como lo fijaría el contexto de aparición en que se mueve otro lector en otro momento histórico. El código inicial de signos puede perderse al entrar en juego un nuevo medio.²

En este punto se tratarán, además, otros aspectos como el proyecto y rodaje de la película; discurso que por su naturaleza audiovisual, además de estar compuesto por las imágenes en movimiento, contiene palabras, textos escritos, sonidos y música, elementos que evidentemente le proporcionan una gran ventaja expresiva, pero que al mismo tiempo resultan ser también desventajosos, puesto que hacen que la producción de una obra filmica sea una labor compleja, ardua y muy costosa. Muchos directores de cine, ya antes de la producción de la película, se pueden encontrar con serias dificultades, tales como la financiación de la misma, que, incluso, pueden llegar a hacer peligrar su producción, puesto que si en la creación de una novela el escritor tan sólo necesita de papel y lápiz, en la creación de un filme, por el contrario, se requieren una gran cantidad de medios materiales y técnicos, así como un gran equipo formado por numerosas personas con distintas funciones: productores ejecutivos, técnicos de fotografía, de iluminación, de efectos especiales, de montaje,

² Ibid., p. 22.

directores artísticos, coreógrafos, actores, guionistas, ayudantes de producción, maquilladores, de dirección, etc. Todo esto, como es evidente, conlleva enormes gastos, y más tratándose de la adaptación de un clásico de la literatura alemana, como es el caso de *Die Blechtrommel*; filme que, adelantamos ya en esta introducción, fue considerado el más caro de la historia cinematográfica alemana hasta el momento de su proyección, y ello a pesar haber sido rodado en algunos países como Polonia y la entonces República Socialista de Yugoslavia; donde la mano de obra resultaba ser bastante más barata que en la rica y próspera República Federal de Alemania. En su financiación tuvieron que contribuir numerosas identidades públicas y privadas, porque de lo contrario no hubiesen reunido el dinero necesario para su producción.

Igualmente, se tratarán dentro de dicho punto las dificultades de comprensión e interpretación de la obra literaria que va a ser llevada al nuevo ente cinematográfico y que requieren de la habilidad y destreza del director, no sólo como realizador, sino también como lector. Sumamente acertadas consideramos aquí, sobre el papel de este último, unas reflexiones del Profesor Doctor Acosta al respecto:

El lector es el punto de partida para el estudio de una obra. La obra literaria ha sido tenida por una realidad completa, acabada y cerrada en sí misma en un proceso dinámico, constituido por la confluencia simultánea de ella misma, el lector y el autor; un proceso comunicativo de mucha mayor amplitud, en el que, como en todo proceso de este tipo, se dan los tres elementos que lo configuran: el autor que emite la señal, la obra, constituida por signos portadores de mensajes y el lector que recibe la información, la interpreta y, como consecuencia de lo cual, reacciona de una u otra manera.³

³ Ibid., p. 17.

En este tercer, punto también se hablará de la colaboración de Grass en la realización de la película, en trabajos como la supervisión del guión y aconsejando a los actores. En toda producción de una adaptación cinematográfica, la colaboración del autor del referente literario, puede aportar indudablemente una visión más explícita sobre su obra, ayudando así en su interpretación, pero a la vez puede provocar tensiones y fricciones con miembros del equipo de filmación. Por lo tanto, también es nuestra intención en este apartado mostrar cómo transcurrieron las intervenciones del famoso escritor y Premio Nobel, y si la autoridad de su figura le permitió desempeñar un papel o función relevante en dicha producción de la adaptación de su obra al mundo del séptimo arte.

En los últimos puntos del primer capítulo se ofrecen la ficha técnica del filme y los esquemas surgidos de la segmentación de ambos discursos, literario y filmico. Estos esquemas facilitan una visión rápida de los hechos y situaciones, y pueden ser localizados con facilidad por el estudioso que se acerque a nuestra investigación.

En el segundo capítulo, nos dedicamos ya de lleno al análisis de la transformación de la palabra escrita al medio audiovisual. Se dará cuenta de las relaciones interdisciplinarias presentes en ambos textos, así como también se analizarán las diversas mutaciones experimentadas por el discurso literario en su traducción al discurso cinematográfico. Así pues, se examinará en detalle la película y los pasajes del referente literario adaptados para comprobar en qué medida se han trasladado los componentes de la historia (sucesos, escenarios y personajes) y cómo se traslada la palabra impresa en un medio que cobra vida a través de las imágenes en movimiento y sonidos.

Como es evidente, en toda adaptación de novelas tan complejas y largas, como es el caso de *Die Blechtrommel*, se pierden numerosos componentes de la historia. Este hecho se debe, sin duda, en gran parte a la propia naturaleza del arte cinematográfico, que se ve incapacitado para recoger en un formato de unos ciento veinte o ciento treinta minutos, de

duración, aproximadamente, el contenido temático de una novela de más de quinientas páginas; lo que conlleva irremediables y serias reducciones argumentales sobre la obra literaria, que se saldan incluso con la desaparición de capítulos literarios enteros y de muchos personajes. Aún así, gracias al poder de “concentración” expresiva que caracteriza al medio audiovisual, se pueden conservar una gran cantidad de motivos y sucesos del referente literario. Nuestro cometido en este apartado también es comprobar si el director Schlöndorff logra, con los medios que le proporciona el cine, recoger los componentes argumentales más importantes, cuáles deja fuera y determinar tanto sus aciertos como sus desaciertos en esta dificultosa labor selectiva; labor, que como se podrá comprobar cuando tratemos más a fondo este tema, no sólo tiene lugar antes y durante el rodaje del filme, sino también en el momento del montaje final, y además, puede estar determinada por cuestiones sociales.

Igualmente, se establecerán las consecuencias que conllevan tales reducciones. Mediante la obligada supresión de parte del contenido argumental del referente literario, se puede aligerar el acontecer monótono de novelas bastante amplias, logrando así una mayor agilidad narrativa en el texto fílmico; y también pueden provocar una pérdida compleja de la estructura narrativa de la novela, que puede resultar muy distinta a la del referente literario.

Asimismo, se profundizará en este apartado en aquellos aspectos referentes al estilo narrativo. Así pues, se analizará si el director Schlöndorff posee la capacidad de encontrar y utilizar medios fílmicos equivalentes para recoger el carácter autobiográfico, nostálgico y recordatorio de la novela.

Entre otros aspectos de este último capítulo, se estudiará cómo son caracterizados psicológicamente y por medio de qué planteamientos narrativos cobran vida los personajes más importantes que son adaptados de la novela al filme; si este se hace eco de la riqueza de elementos

alemanes, polacos, cachubos, católicos, protestantes y judíos de la entonces libre ciudad de Danzig que la novela describe; y por último, si la adaptación cinematográfica recoge los mensajes del referente literario. En especial a lo que se refiere a la crítica explícita al comportamiento sociopolítico de la clase pequeño-burguesa de la Alemania nacionalsocialista; clase social, que como es bien sabido, cayó con facilidad en las redes de los criminales nazis.

0. 2. Metodología

Para organizar nuestra investigación hemos planteado un estudio comparado del referente literario y su adaptación filmica, porque a nuestro modo de ver, la comparación directa entre ambos textos ofrecería una visión más explícita, tanto para nosotros, como para aquellos estudiosos que se confronten con nuestro estudio.

Hemos procedido a la ya aludida segmentación de los discursos, literario y filmico, en unidades más pequeñas con la intención de proporcionar una rápida visión de los temas y situaciones que se desarrollan en ambos textos. En el primer discurso, la fragmentación se ha realizado, como es evidente, a partir de los tres libros que componen la novela, que a su vez están estructurados en capítulos. Estos han sido divididos en unidades menores: escenas.

El discurso filmico⁴ ha sido dividido en unidades superiores, los episodios, estos en secuencias, y estas a su vez en las mismas unidades mínimas que el referente literario, las escenas.

⁴ Seguimos las mismas técnicas del análisis empleadas por el Profesor Doctor Gómez López en su tesis doctoral (premio extraordinario) titulada *Del texto a la imagen: la narrativa de James Joyce y el cine*, Granada 1998, quien a su vez se basa en las propuestas realizadas por Aumont, J. Y M. Marie, *Análisis del Filme* (trad. Cast. de Carlos Losilla), Paidós, Barcelona, 1990, pp. 56-61, y Casetti, Francesco y Federico di Chio,

Asimismo, debido al también carácter descriptivo de la presente investigación, el orden de la aplicación del estudio comparativo e interdisciplinar sigue el orden natural de la adaptación filmica. Se toman como base las unidades surgidas a partir la segmentación filmica, para confrontarlas con las unidades originadas por la segmentación literaria en cuestión, proporcionándose así, al mismo tiempo una visión más explícita del análisis interfilmicoliterario que nos concierne.

Para este análisis comparativo, es decisivo el guión cinematográfico. En aras de una mejor comprensión de lo que es un guión consideramos muy acertada la definición realizada por el Profesor Doctor Luis Fernando Huertas, reconocido estudioso de las relaciones entre los mundos literario y cinematográfico:

El relato prefilmico o texto prefilmico es un producto híbrido entre la literatura y el cine, ya que, aunque fijado en ésta, tiene una “dimensión” filmica.⁵

Esta definición será de gran utilidad para nuestro estudio comparativo e interdisciplinar. La contribución que el Profesor Huertas realiza con sus estudios comparativos a la ciencia de la semiológica es de tan comprobado rigor científico que adoptar dicha definición para nuestra investigación no es una simple cuestión estilística, sino lograr proporcionar a nuestro estudio la objetividad que tal definición terminológica entraña en si misma como miscelánea entre ambas artes, literaria y filmica. En este sentido, se cree oportuno señalar los motivos que llevan a dicho investigador a la acuñación de dicho término, y que, en lo sucesivo, utilizaremos en nuestro trabajo:

Cómo analizar un film (trad. Cast. Carlos Losilla), Paidós (Instrumentos Paidós), Barcelona, 1991, pp. 38 - 48.

⁵ Huertas Jiménez, Luis Fernando, *Principios para una teoría de la realización cinematográfica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981, p. 343.

El texto prefilmico, ya sea original o adaptación, no es más que la “materialización” en palabras del conjunto de imágenes prefilmicas surgidas en la mente del autor, con las que considera puede contar su historia.

El proceso puede ser el siguiente; aparece una idea que adquiere una determinada configuración mental, debido a las formas del pensamiento narrativo y a las del lenguaje filmico, con lo que la idea inicial se transforma en “idea prefilmica”, es decir, en un contenido modulado filmicamente. Posteriormente, las imágenes prefilmicas que surgen en la mente del autor se fijan en un texto que, aunque posee forma literaria, ésta es transitoria y circunstancial, pues está proyectado en sí mismo hacia una nueva dimensión que trasciende los límites de su forma actual.⁶

Habiendo dado cuenta de la rigurosidad de tales consideraciones, también nosotros sustituiremos el término guión por el de relato o texto prefilmico en los apartados en que analizamos ambos discursos, literario y filmico.

Del mismo modo, hemos considerado oportuno en nuestro análisis interdisciplinar incluir fotogramas de la película, que pueden ser cotejados con las citas de los discursos literario y prefilmico. Así, el estudioso que se acerque a nuestra investigación, podrá localizar con mayor facilidad todos aquellos hallazgos que hemos establecido al analizar el proceso transformativo de la adaptación de la palabra del famoso escritor Günter Grass al cine.

Asimismo, con el fin de complementar el análisis de la reconstrucción del período histórico por el texto filmico, y por tratarse éste de un ente en el que los elementos visuales son de vital relevancia, se ha considerado oportuno también incluir algunas fotos “verdaderas” de dicha

⁶ Ibid, p. 343.

época histórica, y que resultan ser muy parecidas a los fotogramas de referencia.

El sentido de este estudio comparativo, es examinar el modo en que las imágenes evocadas por el relato literario han sido proyectadas en el discurso filmico, determinar si se han sabido aprovechar los medios y recursos expresivos que el arte cinematográfico posee para trasladar con mayor fidelidad posible lo expresado por la palabra impresa y si la fuerza de “concentración” expresiva que le define le permite mantener una gran parte del contenido argumental literario.

También, en la presente investigación, comprendiendo las peculiares características y modos narrativos de cada uno de los discursos, el literario y el filmico, trataremos los dos textos por igual, sin intentar presentar una presunta superioridad del uno sobre el otro – hecho que tendría como consecuencia un distanciamiento de lo que es un auténtico estudio comparativo e interdisciplinar-, sino de mostrar y determinar los cambios y transformaciones por los que el texto prefilmico depura las ideas e imágenes evocadas por la lectura del referente literario hasta que son traducidas al texto filmico y así buscar los elementos ventajosos y desfavorables resultantes de dichas variaciones; elementos que en el caso que nos concierne resultan ser mayoritariamente de los primeros, lo cual tiene como consecuencia que el filme objeto de nuestro estudio pueda ser considerado una lograda adaptación de la novela de Günter Grass.

0. 3. Corpus de la investigación

El corpus de nuestra investigación se compone de los textos literario, prefilmico y cinematográfico. Gracias a los modernos sistemas de ventas y distribución no hemos tenido apenas problemas a la hora de su adquisición.

El texto literario se corresponde a la edición original publicada el año 1959 por la editorial Luchterhand.

El texto prefilmico es el guión original publicado por la editorial Zweitausendeins, sin que haya sufrido tampoco alteración alguna durante el rodaje: «Der Drehbuchtext ist derjenige unserer Arbeitsfassung vom Mai 78, unverändert auch da, wo wir beim Drehen von ihm abgewichen sind»⁷.

El texto filmico es la copia comercial en formato de videocinta que hemos adquirido en la distribuidora Eurovideo.

Respecto al material bibliográfico, cabe mencionar la abundancia de documentos escritos acerca del filme objeto de nuestro estudio y de su análisis tanto en el ámbito nacional alemán como internacional. Se trata en su mayor parte de crónicas periodísticas, pero también se compone de algunos estudios comparativos. La adquisición de dicho material no resultó ser tan sencilla como ocurrió con los textos literario, prefilmico y filmico; en algunos casos pudimos obtener documentos a través de internet y del servicio prestado por el préstamo interbibliotecario de nuestro centro de investigación, la Universidad de Almería; pero en la mayor parte de los casos hemos tenido que desplazarnos a varios centros de investigación y bibliotecas situados fuera de nuestro lugar de trabajo; en España la Universidad Complutense de Madrid y el *Goethe Institut* (Instituto de Cultura Alemana) de Madrid; en Alemania la *Deutsche Film- und Fernsehakademie* de Berlín, la *Deutsche Kinemathek* de Berlín y la *Freie Universität* de Berlín.

Comenzamos con las crónicas periodísticas; algunas incluso, debido a la fama del autor Günter Grass, aparecieron en periódicos ya antes de los trabajos del rodaje del filme. Estas se ocupan de múltiples aspectos, que abarcan desde los trabajos previos a los preparativos y al rodaje del filme, hasta su recepción en Alemania y a nivel internacional.

⁷ Grass, Günter, y Volker Schlöndorff, *Die Blechtrommel als Film*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 1979, p. 282.

La gran cantidad de crónicas periodísticas contrasta con los estudios comparativos entre el referente literario y el texto filmico, cuyo número es muy escaso, y que, cuando existen, no son sino exiguas anotaciones dentro del restringido y marcado enfoque con que unos pocos autores aportan en el enriquecimiento de nuestro estudio. Asimismo, hemos de advertir que la mayor parte de estudios de este género distan mucho de ofrecer una perspectiva comparativa e interdisciplinar, dedicando la mayor parte de los mismos únicamente escuetos comentarios sobre uno de los dos textos, normalmente el literario, y en perjuicio del cinematográfico. A nuestro modo de ver, la gran mayoría de los autores de tales comentarios que redundan en perjuicio de la adaptación cinematográfica, y que además, se creen con una gran autoridad para comentar el fruto resultante, no poseen un amplio conocimiento de las relaciones entre la literatura y el cine; lo que significa, que tampoco llegan a adentrarse en el serio estudio del heterogéneo encadenamiento de vínculos entre los dos discursos, perdiendo así legitimidad sus injustas críticas a la adaptación cinematográfica.

Así pues, ante tan escaso número de trabajos críticos comparativos que hubiesen podido aportar relevantes datos a nuestra investigación, nuestro estudio, además de moverse por los ámbitos de un fragoso y aventurado campo, los estudios comparativos e interdisciplinares pertenecientes a los mundos literario y filmico, se introduce, caminando en solitario, por el complejo y problemático cosmos de la palabra de Grass trasladada al medio audiovisual; orientado, en todo momento, por el ánimo en traslucir el objetivo último de tan vigorosa palabra en los confines de su representación cinematográfica.

PRIMER CAPÍTULO:

EL CONOCIMIENTO DE *DIE BLECHTROMMEL*

1. 1. Una historia enfrentada e incomprendida

Desde sus primeros años de existencia, el cine, como indica la estudiosa Carmen Peña-Ardid, aludiendo a una famosa serie de la época, recurría a los géneros literarios de moda para poder sobrevivir, esto quiere decir que ya estaba estrechamente relacionado con el mundo literario:

... el cinematógrafo acudió al melodrama o al folletín para extraer de ellos breves escenas, temas, personajes que pasaron sin escandalizar a nadie a la famosa serie *Fantomas* (Louis Feuillade, 1911)...¹

Pero esta estrecha relación, según el investigador húngaro Béla Balázs, no sólo se mantenía recurriendo a los géneros literarios, también en las películas aparecía la palabra escrita:

¹ Peña-Ardid, Carmen *Literatura y cine*, Cátedra (Signo e Imagen), Madrid, 1992, p. 22.

En el film mudo existió realmente una contradicción entre la imagen y la palabra escrita. La imagen quedaba interrumpida para poder intercalar las palabras. Imagen y literatura, dos dimensiones psicológicas radicalmente distintas, se alternaban. El ritmo del montaje se interrumpía. Desde el punto de vista actual, era una situación bárbara y casi inaguantable.²

Pronto surgirían las primeras adaptaciones de textos narrativos completos al séptimo arte. El primero que llevó a cabo una transposición filmica del discurso literario fue D.W. Griffith con el filme *After Many Years* (1908). Para su realización se basó en el poema narrativo del escritor Tennyson, algo por lo cual fue criticado por algunos productores de los estudios cinematográficos *Biograph*. El artista cinematográfico se defendió comparando su técnica cinematográfica con el arte de escribir de Dickens, en cuyas técnicas narrativas algunos investigadores del mundo literario y cinematográfico creen haber descubierto semejanzas con las formas de creación de un texto filmico.

Pero el fenómeno de las adaptaciones no es un hecho nuevo que surge con el nacimiento del cine, según el Profesor Doctor Saalbach, se producía ya en los primeros tiempos de la literatura, con obras de los mitos clásicos:

Como ya he indicado, no es nueva la práctica de usar material literario existente para la producción de nuevo material literario. Con toda seguridad se remonta hasta los principios de la literatura.

² Balázs, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Versión castellana de Enric Vázquez, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, pp. 194 - 195.

Son abundantes los ejemplos de adaptaciones diferentes de los mitos clásicos, incluso ya en la antigüedad.³

El comienzo de las traducciones de textos narrativos a textos filmicos ha suscitado una gran polémica sobre el valor artístico de éstas. Un ejemplo de ello es la creencia en que el medio artístico audiovisual sufría una dependencia del arte de las letras y su minusvaloración como arte.

El cine es un arte diferente al literario, dotado de un código propio en el cual, como medio audiovisual que es, convergen los elementos sonoros, visuales y textuales. Consideramos aquí muy acertadas unas valiosas reflexiones del Profesor Doctor Saalbach que aportan una visión explícita sobre las diferencias entre ambos lenguajes, literario y filmico, y las “posibilidades” que cada uno ofrece en el proceso de comunicación a los receptores de sus respectivos discursos:

Resulta que filme y texto usan dos lenguajes fundamentalmente distintos: mientras que el del texto escrito es abstracto, el de la película es concreto. Y a pesar de que también en una película existen *gaps* y otros espacios vacíos, el obligado empleo del lenguaje concreto de la imagen limita decisivamente la participación potencial del receptor. La posibilidad de inmersión del lector, de su involucramiento en la lectura, la libertad de interpretación y de adaptación de lo leído a su propio horizonte vital es infinitamente mayor en la comunicación mediante el lenguaje abstracto del texto literario que la del espectador en el cine. En la lectura, al fin y al cabo, generamos una imagen en nuestra mente. Es nuestra esta imagen y es resultado directo de nuestra participación activa en la comunicación con el texto. En el cine, sin embargo, se nos ahorra

³ Saalbach, Mario, “La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición” en Eguiluz, Federico, Merino, Raquel y otros (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 1994, p. 420.

tal trabajo; ya se nos ofrece una imagen concreta, que forzosamente tenemos que aceptar. Eludiendo así el esfuerzo mental –lo que dicho sea de paso, también implica la elevada posibilidad de manipulación del espectador- la imagen hecha de la cinematografía no sólo reduce enormemente nuestras posibilidades de conectar la nueva experiencia estética con nuestro horizonte vital, sino que resta a la vez mucha intensidad a la experiencia personal que cada acto de recepción artística supone.⁴

Asimismo, esta diferencia entre ambos lenguajes explica, citando de nuevo otras valiosas opiniones del Profesor Doctor Saalbach, la decepción que el espectador experimenta en numerosas ocasiones al ver la adaptación cinematográfica de una obra literaria que leyó con anterioridad:

Ahora se explica el porqué de la frecuente frustración que sentimos al presenciar la versión cinematográfica de un texto que conocíamos con anterioridad. Es que la película nos sustrae gran parte de la libertad de asociar la experiencia estética con nuestra disposición individual, con el horizonte que nos han marcado nuestras experiencias personales previas, libertad que el texto leído antes nos había brindado.⁵

Tras la lectura de las anteriores reflexiones se puede adivinar el motivo de las críticas injustas a las adaptaciones cinematográficas por parte de algunos teóricos, muchos de ellos pertenecientes al mundo literario y que preferimos omitir, afirmando que estas son expresiones de estos últimos sin ningún valor de sus referentes textuales literarios, llegando incluso a suponer graves ataques. Sin embargo, estas transposiciones filmicas, mas que dañar a sus referentes literarios, parece

⁴ Ibid., p. 422.

⁵ Ibid., pp. 422 – 423.

que son formas de promocionar y de despertar el interés por su lectura. Un buen ejemplo, es el hecho de que en numerosas ocasiones la visión de un texto filmico ha suscitado que el público se acercase a sus referentes escritos, como le ha ocurrido al autor de la presente investigación con la adaptación filmica objeto de nuestro estudio: *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff, 1979).

Respecto a las adaptaciones de las obras narrativas clásicas, el investigador Pere Gimferrer opina que su equivalente filmico no tiene tanto éxito:

Ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, y un hecho de esta naturaleza no puede considerarse casual, sino indicativo de los límites de la adaptación.⁶

La relación existente entre los mundos literario y cinematográfico ha hecho, como es evidente, que surja una extensa actividad comparativa entre ambas artes. Son importantes los estudios realizados por investigadores extranjeros como Siegfried Kracauer, John Howard Lawson, Béla Balázs, Umberto Eco, Jean Mitry o Linda Seger, y nacionales como Pere Gimferrer, Carmen Peña-Ardid o Manuel Maldonado.

Aunque el objetivo de la presente investigación no trata de las investigaciones realizadas por numerosos estudiosos del ámbito comparativo filmico-literario, consideramos de especial relevancia los autores citados en el párrafo anterior para obtener una visión aceptable de dicho ámbito.

Se habla mucho de la dependencia del cine respecto a la literatura, pero, ¿quién influyó en ello?, ¿fue acaso un director cinematográfico el causante de esto?. Hemos visto al principio del capítulo que el cine ya desde sus orígenes recibía influencias de diversos géneros literarios. En

⁶ Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Editorial Planeta, 1985, p. 74.

este caso tenemos que volver a mencionar al director de cine Griffith. El investigador Pere Gimferrer ofrece una clara respuesta a los anteriores interrogantes citando al famoso cineasta, quién, según él, influyó de manera decisiva en la configuración del cine:

A partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los módulos de la narrativa decimonónica, en el que el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el primer plano hasta el plano general.⁷

Otro factor importante es el diálogo. Evidentemente fue introducido en el cine con la llegada del sonido. Jean Mitry opina que a pesar de los avances técnicos del séptimo arte se sigue manteniendo en los diálogos una dependencia de la literatura. Por ello piensa que el film se ha de despojar de las limitaciones del diálogo literario: «Sólo le queda librarse de las restricciones opresoras del diálogo “bien escrito” (digamos literario) y de la verborrea escénica»⁸.

Al respecto el alemán Siegfried Kracauer llega a la conclusión de que tiene que haber un equilibrio entre el diálogo y los elementos visuales:

Todos los intentos logrados de integrar la palabra hablada tienen este rasgo en común: restan importancia al diálogo con la intención de reinstaurar los elementos visuales.⁹

Resulta una tarea difícil el adaptar una obra literaria al cine, puesto que ambas artes están formadas por distintos materiales. La novela

⁷ Ibid., p. 11.

⁸ Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine 2 (Las formas)*, Traducción de Mauro Armiño, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986, p. 119.

⁹ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, traducción de Jorge Hornero, Barcelona, Paidós, 1996, p. 144.

emplea la palabra escrita y el film las imágenes en movimiento y el sonido. ¿Dónde surge entonces el problema a la hora de adaptar un texto narrativo?. Pere Gimferrer nos responde que en sus propios materiales: «...-lo más propio del cine, es decir, la imagen; lo más propio de la literatura, es decir, la palabra- donde se plantea el verdadero problema de la adaptación de una novela al cine»¹⁰.

La diferencia de material, que además de la imagen contiene “palabras, menciones escritas, ruidos y música”, hace según los autores del libro *Estética del cine (Espacio fílmico, montaje narración, lenguaje)*, que la producción de una obra fílmica conlleve una labor más compleja:

El relato es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia. Pero este enunciado, que en la novela está formado únicamente por la lengua, en el cine comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja. ¹¹

La naturaleza material que caracteriza al cine, hace que posea la ventaja de poder expresar mayor cantidad de información que la novela en un menor espacio temporal. Al respecto, Jean Mitry afirma que en el cine “se trata de expresar el máximo de cosas en mínimo de tiempo, aunque ese tiempo deba ser alargado a las dimensiones de un contenido novelístico”¹². Linda Seger y el estudioso Pere Gimferrer también coinciden en esta diferencia de capacidad expresiva entre ambas artes, literaria y fílmica. La primera opina que un filme puede dar “ideas and images and style all in

¹⁰ *Cine y literatura, op. cit.*, p. 61.

¹¹ Aumont, J., A. Bergala, y otros, eds., *Estética del cine (Espacio fílmico, montaje narración, lenguaje)*, Traducción de Nuria Vidal, Barcelona, Paidós, 1983, p. 160.

¹² *Estética y psicología del cine 2 (las formas), op. cit.*, p. 437.

the same moment”¹³. El segundo resalta el carácter de “simultaneidad” del lenguaje filmico:

... parte de la esencia del lenguaje literario, que es un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa, inversamente el lenguaje filmico se caracteriza porque, en el terreno visual, es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez en el encuadre aspectos de una realidad única que el relato literario deberá mostrar unos tras otros.¹⁴

Sobre las diferencias del factor cronológico entre ambas artes, escrita y audiovisual, John Howard Lawson opina “que la novela siempre se ocupa del recuerdo o contemplación de acontecimientos pasados”¹⁵, mientras que el séptimo arte no se detiene en estos dos factores:

El cine no se ocupa del recuerdo ni de la contemplación. No tiene narrador que cree un lazo entre la acción pasada y su relato actual. El cine puede colocar los acontecimientos en cualquier orden temporal, pero acentúa su impacto inmediato; trata el pasado, y hasta el futuro, como si fuera presente.¹⁶

Respecto al tiempo de lectura de un libro o de la recepción de un filme, la gran diferencia que existe entre ambos es, que mientras en el segundo suele transcurrir normalmente sin interrupciones y viene ya dado de antemano, no obstante, si se trata de un video filme el espectador

¹³ Seger, Linda, *The Art of adaptation: Turning fact and fiction into film*, Henry Holt and company, Nueva York, 1992, p. 16.

¹⁴ *Cine y literatura, op. cit.*, pp. 71 - 72.

¹⁵ Lawson, John, *El proceso creador del film*, traducción de V. F. Montesinos, Ed. Artiach, Madrid, 1974, p. 260.

¹⁶ *Ibid.*, p. 260.

puede hacer cortes temporales en su visualización para continuar en otro momento. También se dan paréntesis temporales, en las series televisivas. El de la obra literaria depende del lector, quién por lo general suele hacer varios paréntesis cronológicos al leer el texto literario, para después retomar su lectura en otra ocasión. El estudioso John Howard Lawson, además de aludir a la discontinuidad de la lectura, hace referencia al “proceso mental” de dicho acto:

El lector no suele leer un libro de un tirón; el contacto emotivo es discontinuo, y puede seguir intermitentemente durante semanas o meses, lo que crea su propia forma de intimidad, que no exige la presencia viva de los personajes. Es un proceso mental.¹⁷

Sobre un factor mental en la novela, también habla el alemán Siegfried Kracauer. Él lo denomina “*continuum* mental”¹⁸:

Una estructura de palabras puede (y por lo tanto, está dispuesta a ello) nombrar y penetrar directamente los sucesos de la vida interior, que abarcan desde emociones hasta ideas, desde conflictos psicológicos hasta disputas intelectuales. Prácticamente todas las novelas reflejan los acontecimientos internos o los estados del ser. El mundo de la novela es ante todo un *continuum* mental.¹⁹

El “*continuum* mental” es para el teórico alemán el factor decisivo para la adaptabilidad de una obra literaria que “puede comprender elementos que no pueden ser asimilados por el cine”²⁰ ; o bien, puede

¹⁷ *El proceso creador del film, op. cit.*, p. 259.

¹⁸ *Teoría del cine, op. cit.*, p. 297.

¹⁹ *Ibid.*, p. 297.

²⁰ *Ibid.*, p. 300.

ocurrir que las novelas “reflejan un *continuum* mental que se presta a ser representado y sugerido por una continuidad de fenómenos materiales”²¹.

Hemos aludido en repetidas ocasiones a la diferencia de material entre un texto literario y uno filmico. Este factor hará que la adaptación de una obra escrita al mundo del cine y de la televisión conlleve sin duda alguna una “transfiguración” de varios elementos. Conviene aquí citar la opinión de Carmen Peña:

El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra origen.²²

Mediante dicho proceso de “transfiguración” se intentará que la adaptación filmica proporcione un efecto similar al de su referente literario. Pere Gimferrer expresa que el cine lo ha de lograr a través de su material, dejando a un lado los “recursos literarios”:

...una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios -la imagen- el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal -la palabra- produce la novela en el lector. No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo -ya que no siempre idéntico-, al obtenido precisamente en el libro por aquellos.²³

²¹ Ibid., p. 300.

²² *Literatura y cine*, op. cit., p. 23.

²³ *Cine y literatura*, op. cit., p. 61.

Por lo que respecta al contenido temático y al factor temporal, puede resultar más difícil realizar adaptaciones al cine que a la televisión, porque en el primer caso se dispone de un tiempo limitado, resultando así una reducción temática, mientras que en el segundo se pueden crear mas capítulos, donde además es posible mantener una mayor fidelidad a la totalidad del “contenido temático”. Sobre este aspecto consideramos muy acertada la opinión del Prof. Dr. Jesús Isaías Gómez López sobre las “adaptaciones televisivas”:

...éstas pueden desarrollar la práctica totalidad argumentativa en numerosos capítulos, aunque para ello se tenga que proceder a su visión con una alternada regularidad de tiempo (como suele ocurrir en la novela).²⁴

También pone “como ejemplo” la lograda adaptación de una famosa obra literaria española:

...como ejemplo de esta mayor “fidelidad” de la televisión a su referente novelístico, la exitosa adaptación que de la novela de Clarín, *La Regenta*, hiciera la Televisión Española en 1995, con una duración de trescientos minutos y presentada en capítulos. Indudablemente, en el formato filmico habitual de noventa o ciento veinte minutos se tiene que efectuar una drástica reducción temática y de contenido respecto al original literario. [...] Evidentemente, películas como la mencionada, hecha para televisión y en formato televisivo, pueden decir mucho más, en su dilatada duración temporal, mediante los capítulos, que si fuesen llevadas al cine en tan sólo ciento veinte minutos.²⁵

²⁴ Gómez López, Jesús Isaías, *Del texto a la imagen: la narrativa de James Joyce y el cine*, Tesis inédita, Universidad de Granada, 1998, p. 10.

²⁵ Ibid., pp. 9 - 10.

Sin duda, como se ha podido comprobar al principio del capítulo, la literatura influyó sobre el cine, pero también se ha producido el fenómeno contrario, pudiéndose encontrar, como consecuencia de tales influencias, estructuras filmicas en algunas novelas modernas. Muy interesantes son las palabras del autor de la obra literaria objeto de nuestro estudio, el famoso Premio Nobel y clásico de la literatura alemana Günter Grass:

Es gibt Passagen im Buch der *Blechtrommel*, in denen ich Filmabläufe parodierte, z.B. gleich zu Anfang das zweite Kapitel *Unterm Floß* die Flucht Koljaiczeks ist ja wie ein Western beschrieben.²⁶

No obstante, no es esto lo que realmente nos llama la atención, ya que sobre dicho hecho se ha escrito ya bastante. Lo que sí consideramos de especial relevancia es el guión, el texto escrito base para cualquier obra filmica sin cuya presencia no se puede crear un texto filmico. Según Béla Balázs, es una nueva forma de expresión literaria que nace del mundo del séptimo arte precisamente cuando se independizó de la literatura:

El guión surgió al pasar el film a ser un arte nuevo e independiente, cuando los nuevos y delicados efectos ya no pueden ser improvisados por la cámara, sino que deben planificarse previamente como secuencias. El guión *pasó a ser una forma literaria, artística, precisamente cuando el film se separaba de la literatura*, cuando ya transformado en un arte independiente perseguía la obtención de efectos visuales propios.²⁷

²⁶ Barudio, Günter, "Interview mit Günter Grass", *Filmfaust*, 14 (Jun./Jul. de 1979), p. 25.

²⁷ *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, op. cit., p. 211.

Como ejemplo de ello conviene mencionar *Die Blechtrommel als Film*, el guión publicado de la película objeto de nuestro estudio, sobre el cual hablaremos con mayor detenimiento en un posterior capítulo.

Pero el cine, o mejor dicho, los medios audiovisuales en conjunto no sólo influyen en la literatura, también le ganan terreno. El Profesor Doctor Maldonado opina que ha surgido una nueva época cultural en la que dominan dichos medios:

Los nuevos usos comunicativos ya están provocando alteraciones generales en el comportamiento estético tanto de los autores como de los receptores y están conformando, en suma, en detrimento de la cultura escrita, una nueva época cultural audiovisual y televisiva, caracterizada por una lógica alejada de la literaria y por una manifiesta hegemonía de lo oral y de la imagen generada electrónicamente.²⁸

Por último, finalizaremos el presente capítulo con una interesante reflexión de Román Gubern, sobre el rápido proceso de estabilización del cine como arte; reflexión cuya lectura lleva a pensar que quizás éste no existiría sin la literatura:

Y como el cine nace en las postrimerías del siglo XIX, hereda ya al nacer un bagaje cultural adquirido a lo largo de la historia. De aquí su evolución fulminante, su rápido devenir, su pronta madurez, con la carga energética inicial que le han proporcionado las otras artes y

²⁸ Maldonado, Manuel, “De la cultura escrita a la cultura de la imagen. Los estudios literarios en la nueva era de la comunicación”, en Vallés, J. Heras y M^a. I. Navas (eds.), *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Universidad de Almería, 1995.

que le ahorran las largas etapas que van desde el arte mágico-religioso de la tribu al Romanticismo del arte occidental.²⁹

1. 2. Breves apuntes sobre el director, Volker Schlöndorff.

Volker Schlöndorff, nacido el año 1931, decidió ser director de cine a la temprana edad de quince años; y, debido a la ocupación por fuerzas americanas de su Wiesbaden natal, ciudad balneario en la cual existía un cuartel general norteamericano, la mayoría de las primeras películas a las que tuvo acceso fueron extranjeras en lengua inglesa:

Even at fifteen I had decided to be a film director. That came out of my early fantasies of being a circus performer. There was also the postwar atmosphere. Wiesbaden was like an American colony. I remember the black American soldiers who gave me pieces of chocolate and taught me my first English words. I soon learned English and began seeing a lot of foreign films – German films were not being shown. My first favorites were *Rear Window*, *Odd Man Out*, and *On the Waterfront*. The last influenced me the most.³⁰

Según el propio director, la inexistencia del circo y del cine en Alemania le inducen a marcharse a Francia en el año 1955: «Es gibt keinen Zirkus mehr, hieß es; dann eben zum Film; es gibt in Deutschland keinen Film mehr; dann gehe ich nach Frankreich»³¹.

²⁹ Gubern, Roman, *Historia del cine (Vol. 1)*, Editorial Lumen, Barcelona, 1986, p. 10.

³⁰ Hughes, John, “The Tin Drum: Volker Schlöndorff’s «Dream of Childhood»”, *Film Quarterly*, Núm. 3, Vol. 34, Spring, 1981, p. 3.

³¹ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 250.

En la capital del país galo pudo trabajar en una cinemateca, gracias a lo cual podía ver películas gratis: «I was living in Paris and working at the Cinémathèque in order to see films free»³².

Dicho trabajo le permitió contactar con numerosos directores de cine, hecho que le introduce de lleno en el mundo cinematográfico francés:

I began to get jobs as an assistant to French directors. I met a lot of them in the Cinémathèque – as you know, Truffaut and many other could be seen there almost every day. Louis Malle's *Zazie* was the first film I worked on.³³

Sin duda, un paso decisivo en su vida fue el descubrimiento del cine alemán. En una entrevista concedida a la revista de cine norteamericana *Film Quaterly*, indica que se inició en él a través de las películas de Lang y Pabst, además al primero tuvo la suerte de conocerlo en persona mientras trabajaba como traductor de voz en la “Cinémathèque”:

I was working at the Cinémathèque as a voice-over translator of German subtitles. Lang showed up for a screening, and I went over to ask him to autograph a book about his films. The book fell open to a page with Peter Lore in *M.*, which Lang autographed . . . At the time. I was beginning to get powerfully involved in the movies of Lang and Pabst, which is why this meeting with Lang captured my imagination.³⁴

³² “The Tin Drum: Volker Schlöndorff's «Dream of Childhood»”, op. cit., p. 4.

³³ Ibid., p. 4.

³⁴ Ibid., p. 4.

Su estancia en Francia no le impide perder su conciencia de sentirse alemán, sino más bien todo lo contrario: «Je länger ich in Frankreich war, um so bewußter wurde mir, daß ich Deutscher bin»³⁵.

Su intención de dedicarse al mundo cinematográfico germano le llevó, como es lógico, de vuelta a su país de origen “porque quería hacer cine nuestro”³⁶.

En su país, se dedicaría principalmente a adaptar obras narrativas para la gran pantalla, lo cual prueba, que ya en el momento del rodaje de *Die Blechtrommel* estaba familiarizado con la traducción de textos literarios a filmicos. Dichas obras literarias le sirven, como él mismo reconoce en una entrevista concedida a Aldo Tassone, de material y fuente de información para realizar sus películas:

Mis experiencias son básicamente la lectura. ... Yo siempre parto de mis experiencias literarias para hacer mis films, primero, porque yo, personalmente, no escribo y segundo, porque cuando he leído un libro necesito desembarazarme de él. Me gusta mucho poner en escena textos, esto me ayuda a encontrar cosas...³⁷

Resulta harto curioso que Schlöndorff no adapte el referente literario, sino que busca los “Ímpetus” que tuvo el escritor, es decir lo que le motivó a escribir el libro:

Ich kann verfilmen, das was den Autor angeregt hat, sein Buch zu schreiben. Ich kann aber nicht wirklich sein Buch verfilmen. D. h.,

³⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 250.

³⁶ Tassone, Aldo, “Entrevista con Volker Schlöndorff”, *Dirigido Por...*, 68 (1979), p. 26.

³⁷ *Ibid.*, p. 26.

ich muß versuchen den Impetus wiederzufinden, den der Autor hatte.³⁸

Así pues, el director Schlöndorff busca la verdad dentro del referente literario desde la cual se inspiró el autor: «Ich suche die *Wirklichkeit* hinter dem Buch, das, wovon der Schriftsteller ausgegangen ist»,³⁹.

Dicha verdad, o mejor dicho ideas, espera Schlöndorff que renazcan, puesto que tanto él como el escritor se han confrontado con ellas:

Also ich arbeite lieber am Detail und am Pragmatischen, in der Hoffnung, daß die großen Ideen sich irgendwo wieder einfinden. Wenn sie aus dem Material, was wir selbst behandeln, so wie es der Schriftsteller behandelt, für ihn hervorgegangen sind, dann müssen wir sie auch darin wiederfinden. Aber ich versuche nie von der Idee auszugehen.⁴⁰

La fuente de información literaria que utiliza para realizar sus filmes se encuentra, como indican los títulos que aparecen a continuación, pero que no son objeto de nuestro estudio, en la historia alemana:

Ich habe die Literatur zunächst mal als Auskunftsquelle über deutsche Geschichte benutzt. Die Auswahlen, die ich getroffen habe, sei es der *Törless*, man kann auch durchaus den verunglückten *Michael Koohlhaas* dazu zählen, oder die Chronik bei *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Krombach*, oder auch beim *Fangschuß* - da war immer der Aspekt, daß das ein Stück Geschichte erzählt.⁴¹

³⁸ Steinborn, Bion, "Interview mit Volker Schlöndorff", *Filmfaust*, 14 (Jun./Jul. 1979), p. 10.

³⁹ Schlöndorff, Volker, «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, Luchterhand, Darmstadt, 1979, p. 48.

⁴⁰ "Interview mit Volker Schlöndorff", op. cit., p. 10.

⁴¹ Ibid., p. 9.

Otro aspecto importante en sus filmes es, como se puede observar en la adaptación que nos ocupa, la concentración temática de figuras y tramas correspondientes a determinados períodos de la historia alemana que tratan sobre los problemas del país: personajes que a menudo son víctimas de la locura de su época, pero desarrollando al mismo tiempo furor y carácter que les ayuda a superar los obstáculos que se encuentran en su camino.

El director Schlöndorff, a pesar de que se dedica principalmente a hacer cine alemán, su gran profesionalidad ha traspasado las fronteras de Alemania, llegando a ser reconocida hasta en el ámbito anglosajón e incluso en el hispano parlante, donde por desgracia el cine alemán no suele tener mucho éxito. Al respecto, consideramos acertada la opinión de Carlos Aimeur, que lo califica como un artista fiel a sus ideas e independiente de diversos aspectos del mundo del cine:

Quizá la virtud más destacada de Schlöndorff (Wiesbaden, 1931) sea su constancia. Nunca se ha rendido, no ha hecho más concesiones que las que ha querido y se ha mantenido intacto a los caprichos de la taquilla, productores, actores y crítica. Ha sido siempre fiel a su forma de entender el arte y, sobre todo, la vida.⁴²

El comentarista Aimeur reconoce también con admiración el compromiso político del director:

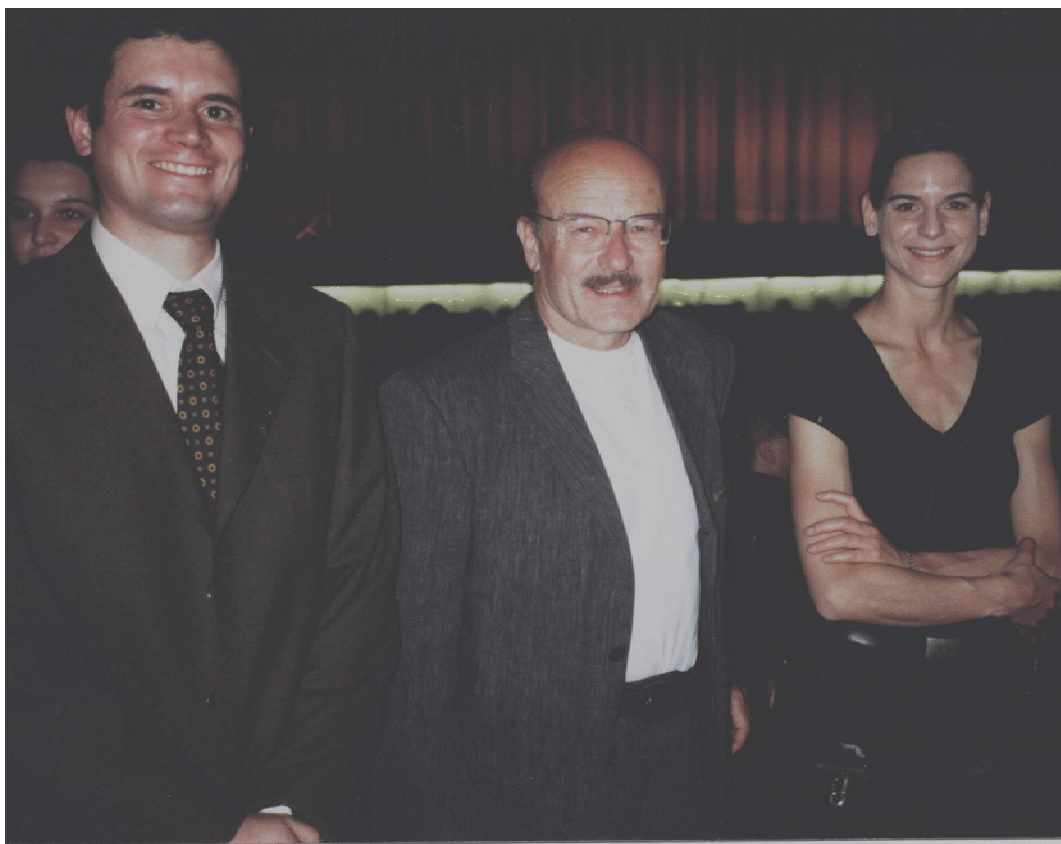
Con Schlöndorff se puede tener fe. Vale la pena aguardar con ilusión los nuevos trabajos de un socialista activo al que ni siquiera el oropel de dirigir los estudios Media City Babelsberg ha apartado de la circulación.⁴³

⁴² Aimeur, Carlos, “El Director Volker Schlöndorff”, *El Mundo* (20 Mayo 2000).

⁴³ Ibid.

Finalmente, cabe citar en el presente apartado la opinión vertida por Francisco Satue sobre el puesto de Schlöndorff en el mundo cinematográfico germano:

Enfatizando las facetas políticas y económicas de su trabajo –había estudiado Economía Política en la Universidad- se consagró como el referente de mayor valía del *nuevo cine alemán*.⁴⁴

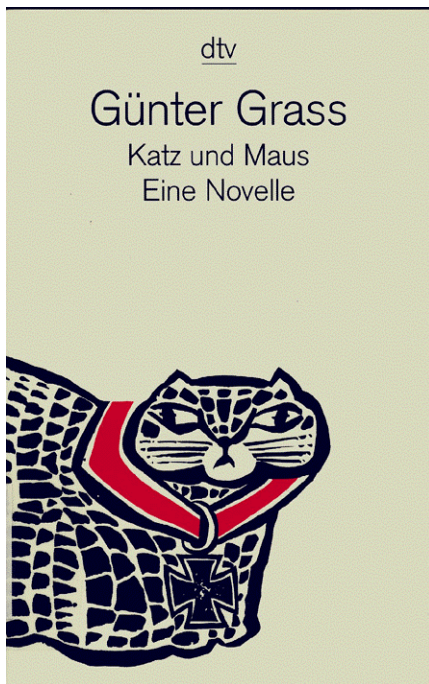


El director Schlöndorff (centro), minutos antes del estreno de su película *Die Stille nach dem Fangschuß* (Las leyendas de Rita) en España, que tuvo lugar en el madrileño Cine Palafox el 30 de mayo de 2.000. A la derecha, la actriz Bibiana Beglau. A la izquierda, el autor de la presente investigación.

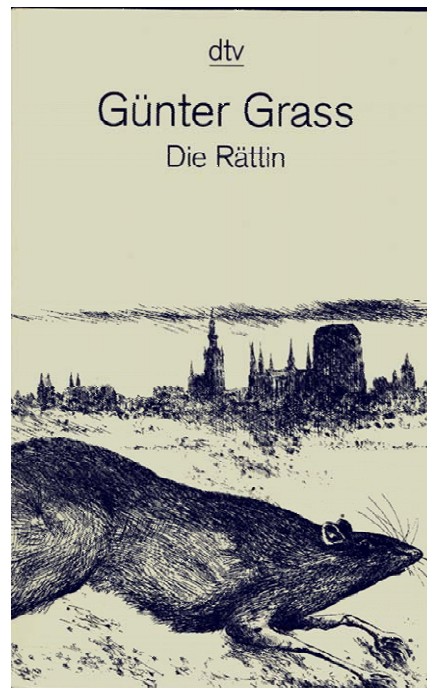
⁴⁴ Satue, Francisco, “El prisionero de Danzig”, *El Mundo* (20 Mayo 2000).

1. 3. La película: aspectos generales

Antes de seguir con el presente estudio, conviene señalar que *Die Blechtrommel* no es ni la primera, ni la última adaptación cinematográfica de una novela de Günter Grass llevada al mundo audiovisual, aunque sí la que mayor éxito ha conseguido tanto en el ámbito germano parlante, como mundial; anteriormente, en el año 1966 fue adaptada a la gran pantalla *Katz und Maus* por el director Hans Jürgen Pohland. Con fecha posterior fue trasladada a la televisión *Die Rättin* por el director Martin Buchhorn en 1997. Así pues, la película objeto del presente estudio es, siguiendo un orden cronológico, la segunda adaptación de una obra narrativa del Premio Nobel.



Portada de la novela *Katz und Maus*.



Portada de la novela *Die Rättin*.



Cartel publicitario de la película *Katz und Maus*.



Portada de la película *Die Rättin*.

Asimismo, de las tres novelas de Grass adaptadas al medio audiovisual, es, como se podrá comprobar en páginas posteriores, el trabajo en cuya realización se ha dado la mayor participación del propio autor, encontrándonos así con una obra de la cual se podría afirmar que ha sido prácticamente autorizada por el mismo creador de su referente literario. Su intervención fue tan importante, que tras el montaje final, llegó incluso a decidir qué escenas tenían que ser excluidas del discurso filmico; igualmente se permitió hablar con los actores para darles consejos de cómo interpretar los personajes.

El filme proporcionó al director Schlöndorff un merecido reconocimiento nacional e internacional. La hazaña de la lograda adaptación de la gran obra de la literatura alemana contemporánea se transformó en una aclamación considerable por parte del público cinematográfico mundial. *Die Blechtrommel*, en el ámbito angloparlante

The Tin Drum, no sólo fue el primer filme germano parlante que fue premiado con el Oscar al Mejor Filme en Lengua Extranjera (1980), sino que además obtuvo otros premios como la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes (1979) y la Concha de Oro del Cine Alemán en el Festival de Berlín (1979).

Los premios tuvieron para Schlöndorff un significado especial. En una entrevista concedida el año 1979 al comentarista de cine Aldo Tassone manifiesta que el haber ganado la Palma de Oro, no sólo importa para su “vanidad personal”, sino que es relevante por tratarse de una película en lengua alemana que ha sido reconocida por el mundo cinematográfico:

Lo importante, no sólo para mi vanidad personal, es que un film alemán, hablado en alemán, pudiera ser recompensado; es como si el alemán hubiese sido reaceptado en la industria del cine. Porque cada vez que quisimos dineros de los americanos o de las distribuidoras, nos han dicho: sí, pero deben rodar en inglés.⁴⁵

En otra entrevista, hace también referencia a la posibilidad de que con un filme con reparto alemán se puede lograr un reconocimiento a escala mundial; y ello sin tener que sujetarse a la receta internacional:

Ja ich finde das eine Bestätigung, daß wir mit einem deutschen Film, in deutscher Sprache mit deutscher Besetzung den internationalen Durchbruch schaffen können. Und das wir uns nicht an die internationale Rezeptküche anhängen müssen.⁴⁶

No obstante, a pesar del reconocimiento al cine en lengua alemana con su película, Schlöndorff no podía saber si la Palma de Oro de Cannes

⁴⁵ “Entrevista con Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 31.

⁴⁶ “Interview mit Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 3.

contribuiría a una mayor aceptación del cine germano fuera de sus fronteras y de los países donde habitualmente posee su público fiel:

Und nach außen ist die Bedeutung wahrscheinlich eine kommerzielle, aber das kann ich noch nicht abschätzen. Also ein Film wie *Der Holzschuhbaum*, der wäre ohne die *Palme* sicher nie in Deutschland in die Kinos gekommen. Wird es sich umgekehrt für *Die Blechtrommel* auswirken, daß sie im Ausland – also über die Länder Frankreich, Skandinavien hinaus, wo wir unser Stammpublikum haben – dem deutschen Film neue Türen öffnet? Ich habe da noch keine wirklichen Erfahrungen.⁴⁷

No podemos decir con exactitud si los premios que obtuvo el filme ayudarían o no a fomentar su proyección en las grandes pantallas de otros países. Es lógico que contribuyesen de algún modo en dicha empresa. Al respecto, consideramos acertada la opinión del crítico cinematográfico Francisco Satue, cuando menciona que el premio concedido por la academia americana da a conocer los títulos de Schlöndorff, hecho que favorece, como es evidente, al cine alemán:

El filme, ganador en 1979 del Oscar a la Mejor Película Extranjera, contribuyó a difundir la producción de un autor que parecía abocado al opaco círculo de las minorías.⁴⁸

Sobre el éxito del filme advierte el crítico y estudioso del mundo cinematográfico Knut Hicketier, que este se debe en gran parte a la publicidad que acompañó a su estreno. El crítico hace mención a las crónicas realizadas desde los lugares de rodaje, entrevistas al director y autor del referente literario y la guía para la sesión cinematográfica:

⁴⁷ Ibid, p. 3.

⁴⁸ “El prisionero de Danzig”, op. cit.

Neben den schon üblichen Journalistischen Zwischenberichten vom Drehort und Interviews mit Autor und Regisseur erschienen in großformatig bebildeter Ausgabe das Drehbuch und als handliches Taschenbuch für den Kinobesuch Schlöndorffs *Tagebuch einer Verfilmung*.⁴⁹

Lo mencionado en los párrafos anteriores nos indica que el éxito del filme en Alemania se debe, en parte, a que ya durante su producción estuvo presente en la atención del público germano. Pero en dicho lugar, otro elemento que contribuye fundamentalmente a su exitoso estreno, es el polémico referente literario de Grass publicado en 1959, que se convirtió en el libro más significativo de la posguerra alemana por la crítica social al pasado inmediato del país, su contenido pornográfico y terrible y dolorosa blasfemia provocativa, que afortunadamente no ha sido trasladada en su totalidad a las imágenes. Sin embargo, en este sentido el texto filmico pierde parte de su fuerza provocadora y explosiva, porque sale a la luz veinte años después en un contexto político social distinto al de la Alemania de la posguerra. Lo que en aquella época sonaba tabú, en la Alemania de fines de los setenta ya no resultaba ser así, pero seguiría suscitando polémica en algunos países como Canadá o Estados Unidos, asunto que trataremos con mayor detenimiento al final del presente apartado.

La participación de Günter Grass en la película homónima de su novela, contribuye en Alemania a fomentar los estudios comparativos entre ambos discursos, literario y filmico, aunque sin profundizar mucho. En revistas especializadas alemanas de la época fueron publicados algunos trabajos críticos mostrando la debilidad del filme frente a la novela, los

⁴⁹ Hicketier, Knut, "Der Film nach der Literatur ist Film", en Albersmeier, Franz-Josef y Volker Roloff (eds.), *Literaturverfilmungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989, p. 185.

cuales, se considera oportuno no mencionar aquí para no ofrecer un análisis equivocado y lleno de prejuicios hacia la adaptación filmica objeto de nuestro estudio. Sobre lo referido al inicio del presente párrafo, consideramos interesante la reflexión realizada por la estudiosa Uwe Müller, en la cual se expone que la colaboración entre autor y director suscitó un amplio debate sobre el modo de valoración comparativa entre la novela y el filme que se saldó con la respuesta consensuada sobre la limitación de la mirada al comparar el texto audiovisual con el narrativo:

Wie läßt sich jeweils das *Wertungsgefälle* zwischen Roman und Spielfilm, zwischen Buch und film angemessen beurteilen? Solche und ähnliche Fragen wurden durch *Die Blechtrommel* und durch die Zusammenarbeit von Schlöndorff und Grass aktuell und führten in Deutschland zu einer besonders intensiven Diskussion, die eine weitgehend konsensfähige Antwort erbrachte: Der Vergleich mit der "literarischen Vorlage" ist "eine unzulässige Verengung des Blicks".⁵⁰

En contraposición a la valoración comparativa del texto filmico respecto a su referente literario, se considera conveniente mencionar la observación de la comentarista de cine Marian Czura. Ella indica que el cine estaba abarrotado de espectadores de todas las edades:

Auf jeden Fall war das Kino voll, die Zuschauer gemischt- quer durch alle Altersstufen. Und ich bin ins Kino gegangen, wie man halt ins Kino geht- in der Erwartung, daß mir alles gezeigt wird, was zu zeigen ist.⁵¹

⁵⁰ Müller, Uwe, "Literaturklassiker im Film: Die Blechtrommel (1979)", en Faulstich, Werner y Helmut Korte (eds.), *100 Jahre Film 1895-1995*, Vol. 5, Fischer Filmgeschichte, Frankfurt am Main, 1995. p. 56.

⁵¹ Czura, Marian, "Die Blechtrommel", *Filmfaust*, 14 (Jun./Jul. 1979), p. 37.

Tomando la anterior cita como base, exponemos un hecho que expresamos en el primer capítulo de este estudio: el texto filmico ayuda a dar a conocer su referente literario; así como la opinión de Grass en la misma línea sobre su lectura después de su visión en la gran pantalla:

Die meisten haben das Buch gelesen oder lesen es vielleicht hinterher, aber in den erwähnten Reaktionen zeigen sie auch, daß ein Markt dafür da wäre und der gehört nun einmal auch zum film.⁵²

En efecto, la adaptación cinematográfica contribuyó a la demanda de las obras de Grass, tanto a nivel nacional como internacional:

Der Verlag Luchterhand, Verleger der Grass Romane, meldet steigende Nachfrage nach Grass-Bücher aus dem Ausland und ließ in Deutschland 30000 Taschenbuch-Exemplare der "Blechtrommel" nachdrucken, die schon wieder so gut wie vergriffen sind.⁵³

Asimismo, también experimentaron un éxito de ventas, el diario del director (Schlöndorff, Volker, «*Die Blechtrommel: Tagebuch einer Verfilmung*, Luchterhand Verlag, Darmstadt, 1979), que por cierto, en la presente investigación ha proporcionado importante información sobre el filme en general, y la guía filmica, con el correspondiente guión del filme: «Auch das Filmtagebuch des Regisseurs ist ausverkauft, ebenso sein im Zweitausendeins Versand herausgegebener Bildband zum Film»⁵⁴.

El éxito de ventas de la guía filmica confirma otra observación realizada en el primer capítulo: el guión como obra literaria nacida del

⁵² "Interview mit Günter Grass", op. cit., p. 24.

⁵³ *Wirtschaftswoche*, "Gute Geschäfte für die Blechtrommler", (Junio, 1978).

⁵⁴ Ibid.

mundo cinematográfico. Conviene mencionar que dicho guión será utilizado en el análisis comparativo que nos concierne.

Volviendo a la lectura del referente literario, sería interesante saber si el Jurado del Festival de Cannes se hubiese acercado a la lectura de la novela. Probablemente no.

De la afirmación anterior se deduce que, en el ámbito internacional, el éxito de la obra literaria no contribuyó tanto, o mejor dicho, nada al éxito del filme como pudiese haber sucedido en Alemania; por ejemplo sería interesante reflexionar y responder a la siguiente pregunta: ¿cuántos miembros del jurado de la *Academy of Motion Picture Art and Sciences* habrían tenido tiempo para leer la famosa novela de Günter Grass?

La fama del filme es tal, que hasta en nuestro país, donde el cine alemán apenas se logra imponer, llega el filme a las grandes pantallas, se estrena en Madrid en el cine Alphaville el tres de octubre de 1979, aunque eso sí, como indica el crítico Javier Protzel, tarde y con interpretaciones equivocadas sobre los personajes de Oskar y Bebra:

No sin titubeos y tras haberla mantenido sin sala en un limbo de varios meses, los exhibidores se decidieron a estrenar la película de Volker Schlöndorff. Esta actitud raya en el menosprecio, ni siquiera tomó en cuenta los premios compartidos en Cannes con *Apocalypse Now* de Coppola, confirmando la pequeñez de mira del comercio cinematográfico local, capaz de confundir miopemente inanidades, por ejemplo la de los Parchís con la de Oskar Matzerath y Bebra.⁵⁵

Javier Protzel también había leído el referente literario, exponiendo así una interesante reflexión interdisciplinar en la que destaca el equilibrio y fidelidad del texto filmico al referente literario:

⁵⁵ Protzel, Javier, "El tambor de hojalata", *Hablemos de Cine* (Mayo 1982), N. 75, Vol. 18, p. 81.

El resultado ha sido una película equilibrada y fiel a su fuente, pues la pluralidad de planos de significación interconectados con una densa red de figuras simbólicas no la cargan del vicio de literariedad.⁵⁶

Por fortuna para la crítica cinematográfica de nuestro país, no es Javier Protzel el único analista conocedor del mundo filmico germano. Hay también otros como Esteve Rimbau, Isabel Escudero y Norberto Alcover que expresan unas interesantes opiniones sobre *Die Blechtrommel*, que creemos dignas de mencionar en el presente escrito. El primero, lo califica como la mejor película de Schlöndorff, que destaca entre el cine germano:

Schlöndorff ha realizado no sólo su mejor film hasta el momento, sino también una obra que destaca con particular singularidad entre los restos del naufragio de lo que otrora fuera calificado de “nuevo cine alemán”.⁵⁷

La comentarista Isabel Escudero llegó a realizar incluso una breve recensión interdisciplinar entre la novela y la película, en la que valora positivamente el trabajo de Schlöndorff y el famoso guionista francés Jean-Claude Carrière en la justa adaptación del contenido:

La inclusión de lo maravilloso en lo real cotidiano, la soberbia rebelde de las palabras, la densidad de unos personajes como la maravillosa actriz que hace de madre (Angela Winkler) y los dos hombres de su vida, hacen de *El tambor de hojalata* una obra cinematográfica extremadamente cuidada. No he leído enteramente la novela del alemán Günter Gras, pero a mi parecer la colaboración en la construcción del guión con Schlöndorff y Jean Claude

⁵⁶ Ibid., p. 81.

⁵⁷ Rimbau, Esteve, “El tambor de hojalata”, *Dirigido Por...*, 68 (1979), p. 63.

Carrière, guionista habitual de Buñuel, ha densificado justamente el exceso de dispersión del libro... ⁵⁸

A continuación ofrecemos la valoración realizada por los críticos de la revista cinematográfica *Dirigido Por...*, Núm. 68, Barcelona, 1979, en la época de la puesta en escena del filme objeto de nuestro estudio en nuestro país:

Puntuación:

- 0 = Sin interés
- 1 = Muy floja
- 2 = Visible
- 3 = Buena
- 4 = Muy buena
- 5 = Excepcional

A continuación exponemos el nombre del crítico y la puntuación:

- M. Marías : 4
- R. Miret : 4
- C. Balague : 4
- R. Freixas : 2
- L. Miñarro : 4

Como se puede observar, la mayoría de los críticos calificaron el filme como muy bueno, lo cual nos lleva a deducir que la obra de Schlöndorff fue bien acogida en nuestro país.

⁵⁸ Escudero, Isabel, “El tambor de hojalata”, *Cinema 2002*, 57 (Noviembre, 1979), p. 14.

Un filme como *Die Blechtrommel*, ganador de tantos premios, no se produjo de la noche a la mañana. Hasta su consecución pasó un largo período de tiempo. Desde la publicación de su novela, Günter Grass recibía cada dos años una oferta para su filmación con las ideas más absurdas:

...seit 1959, als *Die Blechtrommel* erschien, lag alle zwei Jahre ein Angebot vor, einen Film aus der *Blechtrommel* zu machen – mit den absurdesten Vorstellungen.⁵⁹

Una de ellas fue la propuesta por un director de cine americano que no aceptaba que el niño paralizase su crecimiento con tres años; o mejor dicho, suprimir la construcción central de la perspectiva satírica del anti-héroe Oskar Matzerath y sustituirla por una figura real, lo cual hubiese tenido como consecuencia la eliminación de la verdad fundamental del libro: el niño que se niega a seguir creciendo físicamente por su oposición al farisaico e hipócrita mundo de los adultos; mundo al que se niega a pertenecer. Por fortuna Grass rechazó semejante idea echando al cineasta:

Einmal kam ein amerikanischer Regisseur, der ganz begeistert von dem Buch sprach, das ging eine Viertelstunde lang; dann aber fragte er: „Muß das unbedingt sein, daß dieser Junge mit drei Jahren sein Wachstum einstellt?“. Ich habe ihn rausgeschmissen.⁶⁰

Incluso, se interesaron por la adaptación de la novela al mundo del séptimo arte otros muchos directores que, según palabras del propio autor publicadas en el periódico berlinés *Der Abend*, o bien no habían leído su obra, o su lectura únicamente se limitaba a un resumen:

⁵⁹ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit, p. 21.

⁶⁰ Ibid, p. 21.

Doch die meisten Regisseure, so Günter Grass gestern in einer Pressekonferenz anlässlich einer endlichen Einigungsmeldung, "hatten das Buch entweder nicht gelesen oder sich eine Readers Digest-Fassung machen lassen".⁶¹

El autor creía que la filmación de su obra podía ser llevada a cabo únicamente por Andrej Wajda, famoso director de cine polaco de la época: «Als *Brechtrommel*- Regisseur konnte Grass sich bis vor kurzem nur einen vorstellen: den Polen Andrej Wajda»⁶², pero esta posibilidad tuvo que ser descartada debido a los problemas por los que pasaba la entonces República Popular de Polonia, país en que por cierto, en la época del estreno del filme, la novela todavía no había sido publicada oficialmente: «doch das Projekt sei dann wegen der besonderen Situation in Polen (das Buch ist dort heute offiziell noch nicht erschienen) nicht zu schaffen gewesen»⁶³.

Franz Seitz fue uno de los pocos productores del cine alemán de la época en pensar en adaptar la novela al mundo del cine. Durante diez años lo intentó, pero sin éxito. Se interesó por primera vez por la adaptación de *Die Blechtrommel* ya a principios de 1960, menos de un año después de su publicación. En la Feria de Frankfurt preguntó al autor si le podía ceder los derechos para la película, pero se encontró con la misma respuesta negativa:

Auf der Frankfurter Buchmesse im Frühjahr 1960 fragte ich Günter Grass, ob ich die Filmrechte an dem einige Monate zuvor erschienen

⁶¹ *Der Abend*, "Danziger Aussichten", (9 Diciembre 1977).

⁶² *Neue Ruhr-Zeitung*, "Schlöndorff verfilmt Grass-Roman «Die Blechtrommel»", (16 Diciembre 1977).

⁶³ "Danziger Aussichten", op. cit.

Roman haben kann. Grass bedauerte: «Da ist schon eine Option vergeben».⁶⁴

Un día, muchos años después de que Seitz hubiese pedido a Grass que le permitiese filmar su novela, este le visitó y le preguntó como rodaría la película. El productor escribió un guión en el breve espacio de dos meses que contó con la aprobación del mismo Günter Grass:

Im April kam Grass zu mir zu Besuch. “Sagen Sie mir zuerst, wie Sie den Film machen wollen”, forderte er. Ich konnte das nicht einfach sagen – ich schrieb innerhalb von zwei Monaten ein 50-Seiten-Treatment, das ich Grass im Juni während der Filmfestspiele in Berlin übergab. Grass schaute sich das an und sagte: «Sie können es haben»⁶⁵.

El productor Seitz, después de haber recibido el encargo tanteó al famoso director de teatro y cine del ámbito germano parlante Johannes Schaaf, quien en su trabajo de puesta en escena había mostrado interés por personas de muy baja estatura, pero este no aceptó:

Seitz fühlte bei Theater- und Filmregisseur Johannes Schaaf (*Trotta*) vor, der bei seiner Bühnenarbeit schon eine Vorliebe für Zwerge und Liliputaner offenbart hatte. Doch Schaaf sagte ab.⁶⁶

Tras el rechazo de Schaaf, Seitz creyó haber encontrado en la figura del famoso cineasta Roman Polanski, no solo al director del filme, sino también al protagonista principal. En este caso tampoco se llegó a ningún acuerdo:

⁶⁴ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit, p. 21.

⁶⁵ Ibid., p. 21.

⁶⁶ *Der Spiegel*, “Film: Die Wiederkehr des frechen Oskar”, 18 (1979), p. 184.

In dem Exilpolen, dem Hollywood-Ärgernis Roman Polanski glaubte Seitz den idealen Reigisseur und Hauptdarsteller (lichte Höhe 1, 66 Meter) gefunden zu haben. Doch zum Abschluß kam es nicht.⁶⁷

Finalmente, Seitz se resistió a la tentación de dejar que un director de cine extranjero se ocupase de un material tan germánico, y para su filmación pensó en Schlöndorff, quien con anterioridad ya había adaptado exitosamente *Der Junge Törless* (1966), basada en una novela de Robert Musil, y que había contado con la ayuda de su producción:

Nachdem ich der Versuchung widerstanden hatte, diesen so deutschen Stoff einem ausländischen Regisseur in die Hand zu geben, wandte ich mich an Volker Schlöndorff, dessen Debütfilm *Der junge Törless* ich produziert hatte.⁶⁸

Desde el primer momento de la realización de la película se contó con la combinación y colaboración de las dos estrellas. Según Grass, él y Schlöndorff ya tenían claro desde un primer momento que no se trataba de adaptar la novela *Die Blechtrommel*, sino de hacer un filme basado en ella:

Schlöndorff und ich sind von vornherein davon ausgegangen, daß es sich nicht um eine Verfilmung der *Blechtrommel* handeln kann, sondern um einen Film nach dem Roman *Die Blechtrommel*.⁶⁹

Quizás, lo más interesante sobre la producción de *Die Blechtrommel* no fuesen los premios que recibió, a los que ya se hizo alusión anteriormente, sino la participación del autor del referente literario en la adaptación de su obra al mundo del séptimo arte; un hecho que

⁶⁷ Ibid., p. 184.

⁶⁸ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit, p. 21.

⁶⁹ «Interview mit Günter Grass», op. cit., p. 19.

lógicamente ayudaría a reflejar con mayor precisión las ideas del texto escrito en el audiovisual. La colaboración del autor del referente literario tuvo como consecuencia que participase en la creación de los diálogos y por ello, se podría decir, que casi autorizó el guión. El mismo Grass llega a reconocer que dio su visto bueno a las distintas versiones que le presentó Schlöndorff:

Schlöndorff hat mir die verschiedenen Drehbuchfassungen vorgelegt, und ich hab meine Meinung dazu gesagt. Wir haben die Szenen durchgesprochen, es ergaben sich Änderungen daraus, und intensiv hab ich dann das letzte Mal an den Dialogen mitgearbeitet, auch dort, wo Schlöndorff noch weitere Dialoge benötigte für die Szenen.⁷⁰

La autoridad de Günter Grass era tan grande, que incluso el mismo podía haber escrito el guión si hubiese querido. A la pregunta referida a dicho asunto, realizada por el comentarista Günter Barudio para la revista *Filmfaust*, el autor contesta que no lo hizo porque le hubiese faltado motivación y por la posibilidad de auto interpretarse:

Für mich konnte das nicht in Frage kommen. Der Stoff hatte ich ja schon einmal arbeitsmäßig und sehr lange, fünf Jahre lang behandelt. Es hätte mir also die Motivation gefehlt, das ist der eine Grund und der andere liegt darin, daß es gut ist, wenn eine neue Einstellung dazukommt. Es wäre mir wie eine Selbstinterpretation vorgekommen und das muß nicht immer die richtige sein.⁷¹

No obstante, sí colaboró en la creación de los diálogos. Las provocativas preguntas de Schlöndorff le animaron a ello: «Und eigentlich

⁷⁰ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 23.

⁷¹ «Interview mit Günter Grass», op. cit., p. 24.

nur so, durch Schlöndorffs provozierende Fragen, war es möglich, daß ich an den Dialogen habe arbeiten können»⁷².

El director reconoce el respeto que le infundía trabajar con el famoso escritor: «Yo estaba muy intimidado por él, porque es alguien que, visto desde fuera parece reposar en un pedestal, siempre habla como consciente de su posición pública»⁷³. Sin embargo, como todo buen cineasta, reafirma su independencia al advertir que él hace una buena película, sin importarle si le gusta o no a Grass:

Ich verfilme nicht seinen Roman, um ihm – Günter Grass – einen Gefallen zu tun, sondern ich mache einen Film, der *Die Blechtrommel* heißt und dessen Drehbuch auf dem gleichnamigen Roman basiert. Wichtig für mich ist, daß ich einen guten Film mache, nicht, daß ich dem Autor gefalle.⁷⁴

En un principio, la participación del autor del referente literario, quizás lejos de ayudar a Schlöndorff en la realización de la película, conseguiría el efecto contrario. El director menciona el nerviosismo y las dudas sobre la manera de la puesta en escena del material que le proporciona el autor de la famosa novela:

Seit dem Besuch bei Grass bin ich sehr unruhig. Einerseits möchte ich, daß der Film ihm gefällt – soviel Achtung habe ich vor Autoren-, andererseits kann ich ihn nicht mit seinen Augen und seinem Bewußtsein inszenieren.⁷⁵

⁷² «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 21.

⁷³ “Entrevista con Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 29.

⁷⁴ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 91.

⁷⁵ Ibid., pp. 39 – 40.

Grass, por el contrario, se tranquiliza al darse cuenta que Schlöndorff es alguien que posee energía e imaginación para adaptar el material:

Erst, als ich merkte, daß der Schlöndorff in der Lage ist, die Syntax des Schriftstellers, den Periodenbau des Schriftstellers in die Optik der Kamera zu übersetzen, da war die Sache für mich geklärt.⁷⁶

En una entrevista concedida a la revista cinematográfica alemana *Filmfaust* hace también mención de la profesionalidad del cineasta, comparándola con la suya como escritor:

Das Letztere hätte ich von mir aus nicht gewollt. Die Tendenz des Buches mußte schon deutlich werden, aber innerhalb dieser Vorgabe ist ja viel Spielraum für den Regisseur geblieben. Und Schlöndorff selbst faßt sich als jemand auf, der auch auf das Handwerkliche achtet, was auch die Zusammenarbeit beeinflusste. Dasselbe behaupte ich auch von mir als Schriftsteller- zuerst das Handwerk. Das muß gekonnt werden. Die bloße Behauptung einer Idee macht weder ein Buch noch einen Film.⁷⁷

Como es habitual en el mundo del cine, en el trabajo de escritura de un guión es necesaria la colaboración de varias personas. Por ello, Schlöndorff propuso al famoso guionista Jean-Claude Carrière que participase en la realización del filme escrito. El francés, aunque había leído la novela de Grass hacía casi veinte años, aceptó inmediatamente por el reconocimiento que le merecía el autor:

⁷⁶ Ibid., p. 23.

⁷⁷ "Interview mit Günter Grass", op. cit., p. 23.

He came right out with it: “Would you like to write a script based on *The Tin Drum*”? I hadn’t read the book in almost twenty years – it had been published in Paris in 1960 – but I still had a powerful impression of Grass’s achievement. So I immediately said yes.⁷⁸

Schlöndorff y Carrière se pusieron inmediatamente manos a la obra y escribieron un guión para el filme, pero fue rechazado por Grass. El director expone en su diario los motivos por los cuales el escritor no lo aprobó. Estos fueron, principalmente, el racionalismo y protestantismo:

Protestantisch und kartesianisch nennt er unser Drehbuch. Es fehlt ihm der irrationale Einbruch der Zeit, die Knotenpunkte, wo alles tragikomisch zusammenstößt und –bricht. Er verlangt mehr harten Realismus einerseits, mehr Mut zum Irrealen andererseits. Phantasie als Teil der Wirklichkeit, Oskars Wirklichkeit.⁷⁹

A pesar de que Grass rechazase la primera versión del guión, la colaboración de Carrière le pareció positiva. El autor menciona que él, además de escribir la primera versión del guión con Schlöndorff, aportó su experiencia e ideas en el proyecto:

Sicher auch eine erfahrungsmäßige. Es lag ihm der Stoff, erbrachte Einfälle mit hinein und Schlöndorff und er haben, glaube ich, die erste Fassung des Drehbuches sogar in Französisch geschrieben. Und die ist dann auch in Zusammenarbeit mit mir überarbeitet worden.⁸⁰

⁷⁸ “The Tin Drum: Volker Schlöndorff’s «Dream of Childhood»”, op. cit., p. 8.

⁷⁹ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 49.

⁸⁰ “Interview mit Günter Grass”, op. cit., p. 20.

Los temores del director hacia el autor del referente literario se van disipando después de que este le presente otro guión, que ahora es, como el mismo Schlöndorff reconoce, más católico y racional:

Wieder bei Grass, fast ein Jahr nach dem ersten Besuch, diesmal mit dem fertigen Drehbuch: es ist jetzt katholischer und weniger rational, allerdings auch wieder umfangreicher, etwa 2 ½ Stunden Film. Wir überarbeiten noch einmal den Dialog, was uns beiden viel Spaß macht. Es wird zwar kein Lustspiel, aber jedenfalls sehr komisch. Kein Mißtrauen mehr gegen den Filmemacher, keine Angst mehr vor dem Autor. Ein Jahr Arbeit hat uns nähergebracht. "Nächstes Mal schreiben wir gleich ein Originalbuch", meint er, als ich gehe.⁸¹

En todo proceso de adaptación puede aparecer un problema difícil de resolver: el abismo semántico entre lo escrito y la imagen. El lenguaje verbal permite en la novela un discurso coherente y eficaz que en el cine, debido a su diferente naturaleza, ha de ser asumido por los elementos visuales y sonoros. No es de extrañar, por tanto, que el trabajo de escritura del guión basado en una novela como *Die Blechtrommel*, que desde su publicación había sido considerada difícil de adaptar, fuese un trabajo largo y duro. Schlöndorff, que posee la capacidad, desde la estética del cine, de adaptar el material, y con ello la energía, de ocuparse con independencia de la historia literaria, además de participar en el trabajo de escritura del guión, se había inspirado, siguiendo su método de trabajo habitual ya mencionado en el apartado anterior, en la verdad y en las ideas que al escritor le llevaron a redactar el libro. Para ello viajó a Danzig, el escenario principal del texto literario y la ciudad donde el Premio Nobel vivió su infancia y juventud, visitando así el cosmos de la novela y experimentando las vivencias del autor:

⁸¹ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 52.

Aquí puedo hacer el salto a Grass, quien también parte de una pequeña calle de la periferia de Danzig, de una tienda que no es más grande que esta habitación y en su interior coloca a un pequeño personaje y a partir de ahí comienza a construir el mundo hablando de su experiencia personal. Cuando leí *El tambor de hojalata* pensé que era imposible hacer de ella un film, pero cuando comencé a hablar con Grass y vi que todo eso para él no eran grandes fantasías, sino experiencias vividas, y que era sólo de vez en cuando, un poco exagerado en una dirección grotesca, burlesca, épica o irracional, pero que todo recomenzaba siempre en la calle, y fui, y vi que la calle existe, y que la tienda está aún allí, con la misma mancha de la bomba de petróleo en la pared; entonces pensé que si él, partiendo de esa realidad había podido escribir una novela tan fantástica, entonces debía ser posible también al cine, partiendo de los mismos elementos, contar su historia.⁸²

En su diario, menciona Schlöndorff que no sólo basta con filmar los espacios de la novela situados en Danzig, sino que además, hay que crear las imágenes que son evocadas en la lectura y recordadas:

Zwei Reisen nach Gdansk führen uns weiter von der Literatur zur Wirklichkeit. Wir suchen die Schauplätze des Romans auf, die fast alle noch erhalten sind. Wie klein und eng alles ist, wie überschaubar dieser Vorort zwischen Eisenbahndamm und Straßenbahnlinie: eine Kirche, eine Schule, die Brauerei, ein paar Geschäfte... Dieser Mikrokosmos ist für Oskar die Welt. Aber beim Umsetzen in Bilder genügt es nicht, diesen Vorort abzufilmen, wie er wirklich war (oder noch ist), sondern wir müssen die Bilder herstellen, die man sich beim Lesen vorstellt. Also ein erinnertes,

⁸² "Entrevista con Volker Schlöndorff", op. cit., p. 27.

durch Zeichen heraufbeschworenes Danzig. Es ist ohnehin unsicher, ob wir in Polen drehen können.⁸³

Interesante es la reconstrucción del período histórico de la novela para tratar de comprender a los personajes. Carrière hace referencia al trabajo de documentación por medio de periódicos de Danzig y Alemania de la época nacionalsocialista:

Then , when we were preparing to do the script, we began looking at old newspapers from both Danzig and Germany during the war years, as well as documents and photographs. This was a very precious experience for us. It enabled us to reconstruct the whole period, and to understand the kinds of people we were dealing with. It was great to see these old photographs of weddings and first communions and other things. It was like meeting the old German cinema.⁸⁴

Dicha documentación les permitió, según Schlöndorff y como se puede comprobar al ver la película, la fidelidad en detalles como los juguetes, sellos, etc.:

Hemos sido muy concretos en todos los detalles. Es una lástima de que no tenga el libro que hice sobre el film, porque tenía todo el material. Hicimos investigaciones históricas muy precisas: reimprimimos los sellos de correos polacos de Danzig, los tampones, los juguetes de la época, partimos de todos estos detalles para hacer el film.⁸⁵

⁸³ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 50.

⁸⁴ “The Tin Drum: Volker Schlöndorff’s «Dream of Childhood»”, op. cit., p. 10.

⁸⁵ “Entrevista con Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 27.

Otro elemento importante en la producción de todo texto, literario o filmico es dotarle de un esqueleto propio. Schlöndorff opina que la película ha de tener una estructura narrativa propia y no basarse en la del referente, contribuyendo así a su poeticidad:

Der Film muß eine eigene Erzählstruktur haben. Er darf sich nie auf die Erzählstruktur der Vorlage berufen und er muß mehr sein, als nur nachgestellt oder nachinszeniert. Es muß da ein poetisches Element, eine eigene Kreativität hinzukommen.⁸⁶

Para tal fin, era, basándonos en las propias palabras del director Schlöndorff, el guionista Carrière el responsable de dotar al guión de una estructura propia, diferente a la del referente literario, como es lógico debida a la distinta naturaleza de las artes filmica y literaria, en la cual hay que poner la carne de la novela:

Das Drehbuch. Vielleicht, weil Grass immer wieder in der Diskussion auf literarische Bilder kommt. Ein Drehbuchautor, in dem Fall *Jean-Claude Carriere*, der mit mir gearbeitet hat, hat ja mehr die Funktion, ein Gerüst zu finden, die für den Film eine andere sein muß, als sie der Roman vorgibt. Das Fleisch, was dann dazu kommt, ist wieder dasselbe. Also die Sinnlichkeit, die in diesem Roman drin ist. Die Bedeutung der Gegenstände, die Emotionen usw. Sind natürlich von daher zu beziehen. Aber ein Film, ob er nun zwei oder zweieinhalb Stunden dauert, braucht eine eigene Konstruktion. Man kann in den allerwenigsten Fällen die Struktur eines Romans übernehmen.⁸⁷

La instancia narrativa del referente literario causaba problemas en la búsqueda de una estructura. La figura de Oskar, como narrador adulto

⁸⁶ "Interview mit Volker Schlöndorff", op. cit., p. 12.

que aparecía en el guión escrito por Franz Seitz, fue suprimida por Schlöndorff para que no hubiese un constante cambio temporal y así dotar al texto de un acontecer lineal de los hechos:

Auf der Suche nach einer Struktur. Die Heil- und Pflegeanstalt ist im Roman Oskars letzte Station, von der aus als Dreißigjähriger seine Geschichte erzählt. Diese Erzählerposition ist klar, aber das erste Drehbuch, das Franz Seitz in diesem Sinne geschrieben hat, mit vielen ineinander verschachtelten Rückblenden und Off-Texten Oskar, wird zur schwer nachvollziehbaren Biographie eines gewissen Oskar Matzerath, der so niemanden interessiert. Ich verzichte lieber auf diese Erzählerposition und stelle chronologisch eine Serie von Bildern auf, die ohne erklärende Übergänge einander Folgen.⁸⁸

Otra solución decisiva para la construcción de la estructura fílmica y para justificar con mayor argumentación la supresión de la instancia narrativa del referente literario, a la que se acaba de hacer alusión, consistía en suprimir la tercera parte de la novela. Carrière manifiesta que esto era necesario para mantener la unidad fílmica, pues de lo contrario hubiese sido necesario otro actor para representar al personaje de Oskar en el período comprendido entre 1945 y 1959:

That was also a very early decision. After our second or third meeting I had convinced Volker that the final part, which extends from 1945 to 1959, would have to go. Otherwise, since Oskar grows up physically during that part of the book, another actor would have to replace David. That would have destroyed the unity of the thing. Our next step was to make a rather determined effort to convince

⁸⁷ Ibid., p. 11.

⁸⁸ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 38.

Grass. That wasn't too difficult, since Grass was intelligent enough to see the inevitability of the cut.⁸⁹

Schlöndorff, viendo la imposibilidad de filmar todo el libro, aceptó concentrarse en el periodo comprendido entre el nacimiento del narrador y el final de la guerra, dejando para otro filme y protagonista el tercer libro de la novela:

Es gelingt nicht immer, in Oskars Haut zu schlüpfen. So wie er von sich bald in der ersten, bald kindlich verfremdend in der dritten Person spricht, muß auch die Filmerzählung mal ganz subjektiv sein, mal ihn erschrocken von außen zeigen. Da es ohnehin unmöglich ist, das Buch ganz nachzuerzählen, konzentrieren wir uns mehr und mehr auf die Zeitspanne von der Geburt bis zum Kriegsende. Die Nachkriegszeit, Oskar Matzerath in Düsseldorf, das wäre ein zweiter Film, mit einem anderen Darsteller. Arbeit für später.⁹⁰

Grass dio su visto bueno a la propuesta realizada por el director y guionista de sacrificar la instancia narrativa del referente literario, comprendiendo que de haberla mantenido hubiese habido una continua retrospectiva:

Die Lösung des Regisseurs und Drehbuchautors von der literarischen Konzeption - daß hieß: die Erzählerposition aufgeben. Es hätte sonst eine ständige Rückblende gegeben, umständlich und dreimal um die Ecke; was man mit einem Semikolon beim Schreiben machen kann, wird im Film Umständlich.⁹¹

⁸⁹ "The Tin Drum: Volker Schlöndorff's «Dream of Childhood»", op. cit., p. 9.

⁹⁰ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 44.

⁹¹ Ibid., p. 23.

También el escritor reconoce que dicha instancia narrativa de la novela entorpece el contenido en caso de ser insertada en el filme: «Wenn Sie die Erzählposition des Romans hineinbringen, also den erwachsenen Oskar, die Konstellation der Heil- und Pflegeanstalt, dann belastet das die Stoffmasse»⁹².

La supresión del tercer libro de la novela y de los textos en los que aparece la instancia narrativa, trae consigo, como es evidente, una amplia omisión temática, que además, sufrió mayores reducciones al ser suprimidos otros capítulos y pasajes de estos dos primeros libros en los que se basó el guión. Esta forma de proceder fue necesaria, porque si no, se corría el peligro de que el filme resultase muy largo, además había capítulos y caracteres como por ejemplo el de Herbert Truczinski, cuya omisión, no dañaría el desarrollo de la trama:

Wir waren uns beide einig, daß man nicht die Fülle der einzelnen Kapitel und Szenen in den Film hineingeben kann. Nicht nur, weil es zu lang werden würde. Es gibt bestimmte Kapitel, die einfach rauszulösen waren, obwohl wir ungern auf sie verzichtet haben, zum Beispiel die Figur des Herbert Truczinski, der sich an der Galionsfigur aufspießt. Aber das war rauszulösen, ohne daß der Verlauf der Geschichte Schaden nehmen konnte. So gibt es einige Sachen, die nicht hineingefunden haben...⁹³

Además, justifica la decisión tomada por él y el director señalando que algunos de los pasajes suprimidos como el de Herbert, ya mencionado en el párrafo anterior, o el de la “Stäuberbande” servirían cada uno para una película:

⁹² “Interview mit Günter Grass”, op. cit., p. 19.

⁹³ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 23.

Sicher bedauere ich es, daß z.B. ein sehr wichtiger Komplex wie die Stäuberbande gestrichen werden mußte. Aber das wäre ein Film für sich oder auch die Geschichte mit der Niobe und Herbert Truczinski- auch ein Film für sich.⁹⁴

A la reducción temática, comentada anteriormente, hay que añadirle otra de más de una hora sobre el montaje final realizada por Schlöndorff y la montadora Suzanne Baron:

Al trasladarlo al cine, el problema es que, desgraciadamente, este medio no es como las óperas italianas, donde se puede entrar y salir; si no el film tendría que durar cinco horas. En efecto, yo ya he cortado 70 minutos en el montaje definitivo, porque había una hora larga de más. Este film no estará nunca realmente terminado, creo. Hay secuencias que Suzanne Baron cortó antes de la proyección en Cannes, pequeños cabos que no habéis visto, pero estaban en la versión que habíamos preparado.⁹⁵

Unas, como la escena de Rasputin fueron suprimidas por su alto componente sexual: «Zu viel Sex. Diesem Urteil werden wahrscheinlich einige Szenen zum Opfer fallen, insbesondere die Rasputinszene»⁹⁶; otras, a petición de Grass, como la de las monjas subiendo hacia el cielo y la muerte de Greff, con el fin de que la muerte de Alfred Matzerath, el padre oficial de Oskar, no perdiese relevancia:

Den Himmelflug der Nonnen am Atlantikwall könnte er entbehren, ebenso den Tod des Gemüsehändlers Greff. Grass meint, es sind zu

⁹⁴ “Interview mit Günter Grass”, op. cit., p. 20.

⁹⁵ “Entrevista con Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 30.

⁹⁶ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 116.

viele Tote gegen Ende des Films, und das schwächt Alfred Matzeraths Tod, indem es ihn vorwegnimmt.⁹⁷

Schlöndorff, al igual que Grass, como hemos comprobado anteriormente, afirma que aún hay abundante contenido temático del referente literario que puede servir para la realización de varios filmes. Como ejemplo de ello, menciona que el pasado cachubo de los abuelos de Oskar y el período histórico de la posguerra que abarca hasta 1956 pueden servir cada uno para una película respectivamente:

Es gibt ja noch den dritten Teil des Buches. Der Film ist ja aus den beiden ersten Teilen gemacht worden. Im Buch sind noch genügend Materialien enthalten, um noch mehrere Filme daraus machen zu können. Z.B. der Teil, der vor dem 1. Weltkrieg spielt, die kaschubische Vergangenheit der Großeltern, wäre für sich ein toller Film. Einen anderen Film habe ich immer gesehen, von dem Moment an, wo wir bereits angeklammert hatten – das erste Drehbuch ging ja bis 1956 – also als wir uns für diese Abklammerung entschlossen hatten, habe ich immer gesehen, daß es eigentlich ein sehr schlüssiger Bogen ist, von 1945 – aus den Trümmern über die Währungsreform bis zum Höhepunkt des Wirtschaftswunders, also 1956 – das ist ein in sich geschlossener Abschnitt deutscher Geschichte, der dargestellt werden könnte.⁹⁸

No obstante, pese a la gran cantidad de contenido temático del referente literario que quedó excluido fuera de la versión definitiva del filme, no se decidió a rodar otras películas o capítulos. En unas declaraciones realizadas para la revista cinematográfica alemana *Filmfaust* en 1979, descarta rodar una serie o una segunda parte, en ese momento

⁹⁷ Ibid., p. 122.

⁹⁸ “Interview mit Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 5.

inmediatamente posterior al estreno del filme, por su rechazo a tratar el tema de los años cincuenta y por la identificación del actor David Bennent con el protagonista principal de la primera parte; pero sí deja abierta la posibilidad de hacerlo para más adelante⁹⁹:

Ich hatte zwei Bedenken dabei, das eine ist, die 50er Jahre sind jetzt so eine Nostalgiewelle (von einer Nostalgiewelle erfaßt worden, *Die Ehe der Maria Braun* drückt das aus – ich habe keine Lust, mich da dranzuhängen). Das zweite ist, daß der erste Teil mit seiner Hauptperson, den David Bennent also, so präsent ist, daß der erst einmal vergessen werden muß, ehe man den zweiten Teil mit zwangsläufig anderen Darstellern machen kann. Ich halte es offen, daß es in einigen Jahren vielleicht geschieht, aber ich werde nicht an den jetzigen Erfolg anknüpfend, einen zweiten Teil machen.¹⁰⁰

El filme *Die Blechtrommel* necesitó mucho dinero para su producción. Para conseguir apoyos financieros, Schlöndorff tuvo muchos problemas, uno de ellos era la lengua alemana en la que iba a ser rodado. En su diario refleja su pesimismo al intentar conseguir ayudas por parte de multinacionales americanas, las cuales solamente consideraban que el filme sería interesante en lengua inglesa:

Mein Besuch bei den großen amerikanischen Verleihfirmen war nicht sehr ermutigend. Für Twentieth Century Fox ist der Film nur in englischer Sprache interessant. [...] Ich warte weiter auf eine Reaktion von United Artists, aber das kann noch dauern.¹⁰¹

⁹⁹ Conviene señalar que hasta el momento, 22 años después del estreno del filme, todavía ni Schlöndorff, ni otro cineasta han rodado una segunda parte de *Die Blechtrommel*.

¹⁰⁰ “Interview mit Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 5.

¹⁰¹ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 46.

La incertidumbre sobre la concesión de un crédito por parte de la ciudad de Berlín hizo que Schlöndorff y su equipo pospusiesen el comienzo del rodaje para tres meses más tarde de lo anunciado:

Die Stadt Berlin kündigt ein Kreditprogramm für Film an. Niemand weiß, wann es anlaufen wird, da noch keine Richtlinien verabschiedet sind. Wir müssen den geplanten Drehbeginn von Mai auf August verschieben.¹⁰²

Como es lógico, si no hay dinero difícilmente se podrán llevar a cabo pruebas, realizar efectos especiales, encontrar un buen estudio, etc. Schlöndorff recuerda que se encontró con tales dificultades:

Zurück in München. Was mich bis zum Aufgeben entmutigt sind folgende Schwierigkeiten:
die Vorbereitung ist nur "Feuerwehrübung", weil mangels endgültiger Verträge Geld zum Probieren und Engagieren fehlt
die Ausführung ist auf der praktischen Seite durch das Fehlen guter Techniker, vor allem special effects, gefährdet
die Vertragssituation wird bis zum letzten Moment prekär sein
- jetzt z. B. wieder UA durch den Rücktritt der "Executives" in New York in Frage gestellt; Berlin-Kredit immer noch nicht verabschiedet, Abschreiber warten, FFA vertagt
kein brauchbares Atelier in Berlin
ein Film in deutscher Sprache in dieser Größenordnung nicht amortisierbar...¹⁰³

El rodaje en distintos lugares como Cachubia, Gdansk (Danzig hasta 1945), Berlín, Zagreb y Normandía, contribuye, sin duda alguna, a

¹⁰² Ibid., p. 50.

¹⁰³ Ibid., p. 51.

aumentar los costes del filme. El mismo autor tuvo que hacer el esfuerzo de buscar los escenarios:

Reisen nach Lübeck und Kopenhagen als mögliche Danzig-Schauplätze und nach Jugoslawien; Motivsuche in Zagreb für die Massenszenen und die Polnische Post.¹⁰⁴

Por suerte, una productora francesa contribuyó a elevar el presupuesto con su ayuda financiera. Schlöndorff reconoce que fue una película alemana tremendamente costosa, pero advierte que la labor realizada por el equipo técnico abarató los costes:

Debo agregar que el film costó enormemente caro para ser un film alemán rodado sin vedettes – cuatro millones de dólares-, que obtuvimos gracias a la co-producción francesa (Les Artistes Asocies), y que no hubiesen sido suficientes en caso de tener que reconstruir todos los decorados. A pesar de ser una superproducción, el film fue realizado en forma artesanal, con un equipo muy reducido y apoyándonos más en la invención de los técnicos que en los recursos financieros.¹⁰⁵

El crítico Knut Hicketier llega a afirmar que hasta el momento de su estreno *Die Blechtrommel* fue el filme más caro de la República Federal Alemana:

Doch weil der Film (als internationale Koproduktion und in Zusammenarbeit mit dem Fernsehen) ein großes Budget aufwies (mit etwa 6 Mio. DM galt *Die Blechtrommel* 1979 als der aufwendigste bundesdeutsche Film), das sich auch in irgendeiner

¹⁰⁴ Ibid., p. 50.

¹⁰⁵ “Entrevista con Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 30.

Weise wieder einspielen sollte, gab es von Seiten der Urheber filmbegleitende Interpretationshilfen.¹⁰⁶

Grass salió al paso justificando los altos costes del filme. Él afirma que los gastos de *Die Blechtrommel* son una bicoca para los americanos:

In den film muß investiert werden. Mir ist das auch erst deutlich geworden, als ich ein paar Tage in Cannes war, daß diese Größenordnung von 7 Millionen Mark für die *Blechtrommel* für uns riesengroß ist, für die Amerikaner ist das ein Klacks.¹⁰⁷

Al respecto, consideramos acertada la opinión de Norberto Alcover, confirmando que el mundo cinematográfico requiere medios financieros:

Sólo, tal vez. La película ha costado 6.700.000 de marcos, producida por capital alemán, norteamericano, francés y polaco, con un *cast* espectacular. Señores, el cine, por comprometido y ambicioso que pretenda ser, necesita dinero, medios, personas. Y los jóvenes más avisados lo han comprendido muy bien, especialmente norteamericanos y alemanes.¹⁰⁸

Oskar Matzerath, la figura principal de *Die Blechtrommel*, creaba un gran número de dudas acerca del actor adecuado que pudiese interpretar a un niño de tres años. Para Schlöndorff era un problema más de difícil solución que había que añadir a los de la forma de escritura y volumen de la novela:

¹⁰⁶ “Der Film nach der Literatur ist Film”, op. cit., p. 185.

¹⁰⁷ “Interview mit Günter Grass”, op. cit., p. 24.

¹⁰⁸ Alcover, Norberto, “El tambor de hojalata”, en *Cine para leer 1979: Historia crítica de un año de cine*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1980, p. 311.

Der Roman schien zudem von Volumen, Anlage und Schreibweise her unverfilmbar, und nicht zuletzt warf sein "Held", der Blechtrommler Oskar Matzerath, der im Alter von drei Jahren beschlossen hatte, mit dem Wachsen aufzuhören, schier unlösbare Probleme der Besetzung und der Darstellbarkeit auf.¹⁰⁹

Schlöndorff tenía sus dudas sobre si Oskar debía ser interpretado por un niño o un enano: «Das einzige, was mich an der Machbarkeit noch zweifeln läßt, ist die Besetzung der Hauptrolle. Gibt es ein Kind, das alle diese Szenen spielen kann, oder soll ich einen Zwerg nehmen?»¹¹⁰.

Según Carrière, en la búsqueda del tipo de actor, parecía que Schlöndorff seguía los mismos pasos que Wajda, el director de cine polaco, cuyo interés por la adaptación de la novela fue mencionado en páginas anteriores, y que pensó en un enano para el papel de Oskar; pero el guionista, que intuía ya que la forma de ser de un niño no podía ser expresada por un adulto de muy pequeña estatura, le indicó que desterrase tal idea:

We knew that Wajda had spent a lot of time looking for a dwarf to play the part of Oskar. Volker seemed to be following in the footsteps of Wajda. But I told him at our very first meeting that he should forget about his search for the ideal dwarf. I had this intuition that Oskar had to convey a childlike quality that could not be found in a dwarf.¹¹¹

La solución al problema la encontró el mismo guionista: «I suddenly thought of Chaplin's *The Kid*. That dreamy, sweet quality of Jackie Coogan

¹⁰⁹ "Der Film nach der Literatur ist Film", op. cit., p. 184.

¹¹⁰ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 38.

¹¹¹ "The Tin Drum: Volker Schlöndorff's «Dream of Childhood»", op. cit., p. 8.

was exactly what could make a cinematic character out of Oskar»¹¹². Schlöndorff se convenció de ello después de asistir con el productor Franz Seitz a un Congreso de “Hombres de pequeña Altura”, en el que se reunieron 60 enanos; y se lanzó a la búsqueda de un niño con un impedimento de crecimiento:

Mit Franz Seitz auf dem Kongreß Kleinwüchsiger menschen in Goslar. Etwa 60 Zwerge in der Kaiserpfalz. Ergebnis: Oskar kann kein Zwerg sein, Oskar muß ein Kind sein, und zwar möglichst ein Kleinwüchsiges. Ich spreche mit spezialisierten Ärzten, um an solche Kinder heranzukommen. Das ist nicht ganz einfach.¹¹³

La acertada decisión de que un niño diese vida al Oskar Matzerath filmico, demuestra para Grass que la verdad fundamental de la novela iba a ser fielmente adaptada por Schlöndorff, algo que, recordando páginas anteriores, algunos directores de cine, que con anterioridad habían mostrado su intención de filmar *Die Blechtrommel* no entendieron, ya que estos pensaron siempre que fuese representada por un enano feo:

Es gab ja große Schwierigkeiten in den Jahren davor bei den Leuten, die die *Blechtrommel* verfilmen wollten. Sie gingen immer davon aus – das ist auch durch einen Teil der Literaturkritik mit verursacht –, sie sprachen immer von einem häßlichen Zwerg, von einem Gnom. Dabei macht das Buch deutlich: es ist ein Kind, das sein Wachstum eingestellt hat.¹¹⁴

De las declaraciones anteriores se deduce que Schlöndorff sí había captado la idea fundamental del libro. Por ello, el director comprendió

¹¹² Ibid., p. 8.

¹¹³ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 41.

¹¹⁴ Ibid., p. 25.

perfectamente que el haber utilizado a un adulto de muy baja estatura, hubiese tenido como consecuencia el reducir la película a un análisis de los problemas de un enano, mientras que con un niño el espectador que añora su infancia puede sentirse identificado:

Die Idee war eben immer, nicht einen Film mit einem Zwerg zu machen, weil sich dann jeder sagt, das sind Zwergenprobleme, das ist das Problem eines Zwergs, das interessiert mich nicht. Aber jeder hat seine Kindheit, der er nachtrauert und die er gerne hätte verlängern wollen, jedenfalls nachträglich – und mit dem Kind kann man sich indentifizieren.¹¹⁵

Pero, para el director, Oskar no es solamente un chico que siente nostalgia por su infancia, que niega su estancia en el mundo hasta el punto que paraliza voluntariamente su crecimiento, sino también alguien que no acepta ninguna responsabilidad y que rechaza la sociedad, protestando tan enérgicamente contra el cosmos que lo envuelve que llega así a romper el vidrio con su agudo alarido vitridestructor; concluyendo que esta figura es un engendro del siglo XX y quizás de la historia alemana:

Für mich ist zunächst mal das wichtigste und ausschlaggebende die Hauptfigur, dieser Oskar Matzerath; ein Junge, der einfach nicht erwachsen werden will, der dem Traum der Kindheit nachhängt, der keine Verantwortung möchte, der sich der Gesellschaft verweigert – und das ist ja ein Motiv, was besonders aktuell ist heute. Der Junge verweigert sich, bis zum Wachstum, protestiert aber trotzdem, und zwar so lautstark und schrill, daß dabei Glas zu Bruch geht. Insofern ist dieser Oskar Matzerath eine Ausgeburt unseres Jahrhunderts und vielleicht auch unserer deutschen Geschichte.¹¹⁶

¹¹⁵ Ibid., p. 24.

¹¹⁶ Ibid., p. 22.

Incluso, llega a afirmar en una entrevista concedida a una revista de cine en lengua inglesa que es un antepasado de la generación del 68 que, como es bien sabido, a finales de los años sesenta expresaron su rechazo a los valores sociales de su época de modo violento y radical:

Oskar is obviously an ancestor of the post -'68 drop-out generation. The screaming of protest combined with the refusal to provide a realistic framework for change. ¹¹⁷

Schlöndorff además de descubrir el rechazo y la protesta en la figura de Oskar, encuentra “fantasmas” de la infancia de Grass, es decir elementos externos a la novela pertenecientes a su personalidad:

Trabajando con él he descubierto que el pequeño Oscar Matzerath es, si no su autorretrato, al menos la expresión de todos sus fantasmas de niño que, como en la mayor parte de los adultos, todavía permanecen: sumamente tímido, tierno, y cuando se expresa en la forma salvaje que está presente en la novela y en el film, siempre hacer resurgir la vulnerabilidad del niño. ¹¹⁸

En su búsqueda por un actor que hiciese realidad la verdad fundamental del libro, Schlöndorff consultó a un médico: «In München erzählt mir Dr. Butenandt vom Sohn eines Schauspielers, den er mir, ohne die ärztliche Schweigepflicht zu verletzen, nennen könne: David Bennent»¹¹⁹. Este era un niño de once años de edad también procedente de una familia de actores, su madre era la bailarina Diana Rou y su padre el actor de cine Heinz Bennent que ya había actuado con anterioridad en

¹¹⁷ “The Tin Drum: Volker Schlöndorff’s «Dream of Childhood»”, op. cit., p. 5.

¹¹⁸ “Entrevista con Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 29.

¹¹⁹ «Die Blechtrommel»: Tagebuch einer Verfilmung, op. cit., p. 41.

otro filme de Schlöndorff; el pequeño combinaba rasgos precoces con una parálisis de crecimiento provocada a los cuatro años de edad. El director se decanta por él en el mismo momento que lo ve: «Als ich ihn am Straßenrand stehen sehe, weiß ich, daß der Darsteller des Oskar Matzerath gefunden ist»¹²⁰, y al compararlo con otros niños de edades comprendidas entre los tres y los doce años llega a la conclusión de que él es el más pequeño, pero parece el mayor:

Ich photographiere David auf dem Oktoberfest, zusammen mit anderen Kindern zwischen drei und zwölf, um die Größenverhältnisse und das Verhalten zu vergleichen. David ist der Kleinste, wirkt aber am ältesten.¹²¹

Schlöndorff, satisfecho de haber encontrado a un niño con grandes ojos azules, rostro maduro y estatura ideal para interpretar a Oskar, se permite incluso mencionar que Grass cuando lo conoció se mostró de acuerdo:

Wer nun den zwölfjährigen David sieht, den Sohn des Schauspielers Heinz Bennent, ist sofort davon überzeugt: von den großen, blauen Augen, dem reifen Gesichtsausdruck, der Statur. Wenn er die Romanfigur so spielt, wie er sie äußerlich trifft, dann hat sich Schlöndorffs Suche gelohnt. Auch sein Erfinder Günter Grass, der ihn erst hier in Gdansk kennengelernt, ist sofort mit ihm einverstanden.¹²²

La afirmación de Schlöndorff sobre Grass era cierta. El mismo escritor admite que se quedó impresionado al ver la fuerza de los ojos de

¹²⁰ Ibid., p. 41.

¹²¹ Ibid., p. 41.

¹²² Ibid., p. 24.

Bennent: «Was mich überzeugt, sofort überzeugt und was auch dem Buch entspricht: die Stärke der Augen – die ist auch im Buch vorgegeben. Ich hab das gleich akzeptiert, daß er in der Rolle drinnen ist»¹²³.

La elección del pequeño David Bennent resultó ser la más acertada para la puesta en escena del personaje Oskar Matzerath. Sus grandes ojos azules que causan gran impresión, rostro maduro y pequeña estatura ofrecen la imagen más aproximada del famoso tambor de *Die Blechtrommel*.

Pero David Bennent no es solo gracias a su físico el actor ideal para la puesta en escena del personaje Oskar Matzerath, también destaca por su excelente capacidad como actor. Quién haya visto el filme podrá comprobar la facilidad del pequeño para interpretar con una asombrosa espontaneidad tanto a un personaje de tres años como a uno de dieciocho o veintiuno. Tal vez, dicha espontaneidad sea debida, según Schlöndorff, a que el joven actor posea problemas similares a los del propio Oskar:

Er hat selbst Probleme, die ähnlich sind wie die des Oskar Matzerath, d.h., daß er ein authentisches Element reinbringt. Er spielt nicht den Oskar Matzerath, sondern er bringt sich ein, so daß der Film gleichzeitig ein Dokument wird über das besondere Kind, das er ist.¹²⁴

Grass llega aún más lejos al afirmar que Oskar Matzerath y David Bennent son un caso parecido, en tanto que este último dejó de crecer a la temprana edad de cuatro años, y el protagonista de *Die Blechtrommel* paralizó su crecimiento en su tercer cumpleaños; hecho que, según el

¹²³ Ibid., p. 24.

¹²⁴ Schlöndorff, Volker, "David Bennent und Oskar Matzerath", en Prinzler, Hans Helmut y Erich Reutschler (eds.) *Augenzeugen: 100 Texte neuer deutscher Filmemacher*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1988, p. 67.

autor del referente literario, le posibilita reflejar su propia visión del mundo de los adultos:

Sicher hat mit eine Rolle gespielt, daß Schlöndorff das Glück hatte, einen Darsteller für den Oskar zu finden, der, wenn man so will, ein Paralellfall ist. Oskar Matzerath hat willentlich sein Wachstum im Alter von drei Jahren eingestellt, bei dem David Bennent hörte das Wachstum in etwa mit vier Jahren auf und verzögerte sich, so daß dieser Junge, der Während der Dreharbeiten zwölf Jahre alt war, seine eigenen Probleme, seine eigene Sicht der Erwachsenenwelt mit heneinbringen konnte und das ist eine wesentliche Akzentverschiebung zugunsten des Filmes, auch wenn die Individualität von David Bennent im Film mehr dominiert als es in der bloßen Schauspielerbesetzung der Fall gewesen wäre.¹²⁵

Por lo que respecta a los otros actores, Schlöndorff menciona, como hemos visto anteriormente, que además de elegir a un niño de doce años para dar vida a Oskar Matzerath, se acordó desterrar la idea de un reparto angloamericano con el objetivo de lograr una autenticidad mayor con respecto a su material, que, como hemos indicado con anterioridad, se trata de un contenido netamente germano. Fueron seleccionados algunos de los mejores actores del ámbito de la entonces República Federal Alemana: «...einige der besten bundesdeutschen Schauspielerinnen und Schauspieler...»¹²⁶, y, como es evidente, polacos:

Wir sind uns bald einig: der Star des Films ist der Stoff. Je authentischer wir ihn darstellen, um so spannender wird der Film. Also keine Stars, Keine englisch-amerikanische Fassung. Deutsche

¹²⁵ "Interview mit Günter Grass", op. cit., p. 19.

¹²⁶ Gerlach, Walter, "Günter Grass trifft Oskar Matzerath in Neukölln", *Die Zeit* (10 Noviembre 1978).

und polnische Schauspieler und ein zwölfjähriger Junge in der Hauptrolle – nur so kann man *Die Blechtrommel* machen.¹²⁷

Debido a la gran cantidad de personajes que cobran vida en la película, únicamente se hará referencia aquí a los actores que interpretan a los más importantes y de los cuales la prensa de la época se hizo eco. Comenzamos con Agnes, la “pobre mamá” de Oskar. El periódico berlinés *Der Abend* anuncia ya el 9 de diciembre de 1977, medio año antes del comienzo del rodaje del filme, que Angela Winkler iba a encarnar este personaje; e informa que dicha actriz con anterioridad había dado vida a “Katherina Blum”, la principal figura de la adaptación de la novela *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) de Heinrich Böll, también transpuesta al mundo del séptimo arte por el director Schlöndorff:

Fest. Steht hingegen die Verpflichtung von Angela Winkler, die schon Schlöndorffs “Katherina Blum” verkörperte; sie wird voraussichtlich Oskars Mutter spielen.¹²⁸

Mucha sensación causó en la época el anuncio de la interpretación del débil Jan por el polaco Daniel Olbrychski, actor que en los filmes de Andrej Wajda había interpretado héroes románticos: «Den anderen, den schwächlichen Jan Bronski, spielt der polnische Schauspieler Daniel Olbrychski. Held vieler Filme von Andrej Wajda»¹²⁹. Kurt Habernoll, periodista del diario berlinés al cual se acaba de hacer alusión en el anterior párrafo, le dedica un artículo entero titulado “Ein polnischer

¹²⁷ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 46.

¹²⁸ “Danziger Aussichten”, op. cit.

¹²⁹ Hanck, Frauke, “Ein Störenfried in deutscher Zeit”, *Vorwärts* (15 Febrero 1978).

James Dean: Daniel Olbrychski spielt Grass”¹³⁰ en el que se destaca su seductor físico:

Daniel Olbrychski, der sehr selbstbewußte Typ eines goldblonden, unverschämten Jungen (Jahrgang 1943) ist sich der Wirkung seines Charmes absolut sicher. Nicht umsonst nennt man ihn den “James Dean Polens”.¹³¹

En declaraciones al mismo diario, el seductor expresa satisfacción por poder interpretar a Jan y alegría por la simpatía con que Grass ha caracterizado al personaje polaco que él interpreta:

Ich bin froh daß mir Schlöndorff die Rolle des Jan Bronski anvertraut hat. Allerdings habe ich noch nie eine so passive Rolle gespielt. Aber in ihr ist etwas Schönes. Ich bin glücklich, daß Günter Grass einen Polen so wunderbar beschrieben hat. So sympathisch – wenn hier überhaupt eine Figur ungebrochen sympathisch ist.¹³²

Matzerath, el padre de Oskar fue interpretado por el famoso actor ítalo germano Mario Adorf: «Mario Adorf spielt in der *Blechtrommel*-Verfilmung nach dem Roman von Günter Grass den Vater Matzerath»¹³³, quien con anterioridad había participado en otros filmes de Schlöndorff, y del cual conviene mencionar que el *Film Museum Berlin* le dedica en sus instalaciones un amplio rincón conmemorativo, en el que se recuerda su participación en algunas de las más famosas películas del cine germano.

¹³⁰ Habernoll, Kurt, “Ein polnischer James Dean: Daniel Olbrychski spielt Grass”, *Der Abend* (24 Noviembre 1977).

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ *Neue Ruhr-Zeitung*, “Mario als Matzerath” (1 Julio 1978).

En el papel de Maria, Schlöndorff acertó con Katharina Thalbach, actriz procedente de la entonces República Democrática Alemana y que ya había participado en otras producciones filmicas de la Alemania Occidental. Según el propio director: ideal para la relación obscena con Oskar porque lo observa de una forma distinta:

Maria (Brausepulver). Ihre Energie: natürlich mehr Kellerkind als Mädchen vom Lande. Obszönes der Beziehung zu Oskar: sie hat Augen einer Frau, sieht ihn von Anfang an ganz anders an, nicht nur als Kind. Sicher paßt sie besser für alle Szenen, nachdem sie Frau Matzerath geworden ist.¹³⁴

La actriz Simone Signoret, a pesar de su escepticismo a formar parte en un filme tan alemán, fue por su rostro reservado, observador, calculador y poco comunicativo para Schlöndorff, en un principio, la elegida para que interpretase a Anna Bronski, la abuela de Oskar:

Hektisches Telefonieren, Treff mit Simone Signoret: wunderbar ihr verschlossenes Gesicht, beobachtend, abweisend und abwägend. Ganz Anna Bronski, die Urmutter, unter deren Röcken Oskar sich verkriechen will. Aber sie reist ungern und sie fragt sich – mit Recht-, was gerade sie in einem so deutschen Film soll.¹³⁵

Sin embargo, el director encontró a otra actriz para el papel de la abuela de Oskar: Berta Drews. Una mujer de Königsberg, ciudad a orillas del Báltico cercana a Danzig, hasta la Segunda Guerra Mundial bajo soberanía alemana y actualmente en poder de la Federación Rusa, que habla el idioma, seguramente el cineasta se referirá al dialecto alemán de

¹³⁴ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., pp. 51 – 52.

¹³⁵ Ibid., pp. 52 – 53.

la zona. Su rostro de campesina con sus mejillas anchas, nariz pequeña y ojos azules acuosos llevan al director a olvidar a Simone:

Nachdem ich in Berlin Berta Drews kennengelernt habe, trauere ich Simone Signoret nicht mehr nach. Berta Drews ist viel authentischer: sie kommt aus Königsberg, hat breite Backenknochen, eine kleine Kartoffelnase, sie spricht die Sprache, und ihre wäßrig blauen Augen schauen mitleidslos und wie aus einer anderen Zeit. Ein abweisendes Bauerngesicht, nichts Anbiederndes. Außerdem paßt sie gut zu Tina Engel, die die Großmutter in jungen Jahren spielt.¹³⁶

El reparto de los personajes judíos de la novela apenas resultó ser problema alguno para Schlöndorff. Para su representación pensó en el famoso actor armenio Charles Aznavour. Este quiso, en un principio, interpretar a Fajngold porque, al contrario que Sigismund Markus, sí tenía un pasado:

Er hat das Buch sehr aufmerksam gelesen und findet Fajngold die bessere Rolle, weil er eine Vergangenheit hat: er kommt aus Treblinka. Dagegen weiß man von Sigismund Markus wenig.¹³⁷

No obstante, el famoso actor terminaría interpretando a Markus; ya que el director pensaba que ambos caracteres poseían el mismo valor. Además, su interpretación por una estrella de cine como Aznavour, tenía como fin que fuese añorado hasta el final y que la posterior aparición de Fajngold lo hiciese recordar:

¹³⁶ Ibid., p. 56.

¹³⁷ Ibid., p. 53.

Ansonsten sind die Rollen der beiden Juden gleichwertig. Sie ergänzen sich so, daß eigentlich ein Schauspieler beide darstellen könnte. Sigismund Markus ist Oskar Spielzeughändler und verehrt seine Mutter. In der Reichskristallnacht bringt er sich um. Das ist etwa zur Halbzeit des Films, und man muß Sigismund Markus bis zum Schluß nachtrauern, damit Fajngolds Auftritt 1945 sofort an ihn erinnert. Deshalb ist die Besetzung mit einem Star auch dramaturgisch sinnvoll. Der dem KZ Entkommene sollte dagegen anonym bleiben.¹³⁸

Si el reparto fue casi enteramente alemán, no ocurre lo mismo con los realizadores de fuera-campo importantes, como se indicó anteriormente en la realización del filme participan genios internacionales como Jean-Claude Carrière; Schlöndorff hace mención de la diversidad nacional de los miembros de su equipo procedentes de Alemania, Francia, Yugoslavia, Italia, Polonia, Grecia, e incluso Japón:

Hier also nur die Liste: wir sind also Deutsche, Jugoslawen, Franzosen, Italiener, Polen und ein Japaner sowie Nikos Perakis, für uns ein Deutscher, aber doch eben auch Griechen. Ohne drei Sprachen ist nicht auszukommen. Wir werden uns daran gewöhnen müssen.¹³⁹

También Schlöndorff menciona la valiosa aportación de un judío, de cuyo apellido se infiere su origen alemán, y que vivió los hechos, suponemos que se referirá al nazismo alemán, tanto en la vida como en el cine:

Heute morgen, als ich ins Büro komme, sitzt Herr Lustig am Tisch. Er hat seinen Urlaub in Palermo abgebrochen und ist zu us

¹³⁸ Ibid., p. 53.

¹³⁹ Ibid., p. 68.

gestoßen, als Regiassistent oder Hilfsregisseur oder noch besser Zusatzregisseur. Ein alter Jude, der alles gesehen und erlebt hat, beim Film und im Leben.¹⁴⁰

Un detalle que destaca el director es la diversidad nacional de su equipo filmico, sobre la cual subraya la gran ventaja de contar con realizadores de naciones donde aún se enseñan las técnicas del cine. De sus palabras de homenaje, deducimos que se mostró satisfecho con los técnicos:

Quisiera rendir homenaje a mis colaboradores: el hombre que hizo los efectos especiales es un francés, el equipo de maquillaje vino de Italia (Carboni, que ha hecho *Prova d' orchestra*, con Fellini), la montadora Suzanne Baron viene del cine alemán. A pesar de tratar un tema tan alemán los artesanos provienen de todos los países europeos donde existe aún una formación profesional.¹⁴¹

La diversidad del grupo no solo ofrecía ventajas, de la misma manera surgían problemas. El director anota en su diario las dificultades para el trabajo en equipo: «Das Team ist nicht homogen, jeder einzelne ist ganz verschieden motiviert, sich zu beteiligen oder nicht. Zusammenarbeit ist schwierig»¹⁴², hasta el punto de que llegó a haber peligro de que el grupo se fragmentase: «Insgesamt droht das Team auseinanderzubrechen, besser gesagt, erst überhaupt nicht zusammenzufinden»¹⁴³.

Una vez rodados los fragmentos del filme, se pasó al montaje y ordenamiento de estos. Grass, conforme a sus palabras, menciona que al verlo se olvidó del libro y que lo podría considerar un cuento realista: «Ich

¹⁴⁰ Ibid., p. 58.

¹⁴¹ «Entrevista con Volker Schlöndorff», op. cit., p. 30.

¹⁴² «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 70.

¹⁴³ Ibid., p. 71.

habe das Buch vergessen und einen Film gesehen. Ich würde es ein realistisches Märchen nennen»¹⁴⁴. Schlöndorff se dio cuenta de que el trasfondo histórico-político de la Alemania de la época aparece con fuerza a pesar de haberlo dejado en un segundo plano durante la puesta en escena, asimismo dicho elemento relativiza las escenas:

Überhaupt tritt der historische Aspekt – Aufstieg und Zusammenbruch des Dritten Reichs im Kleinbürgertum, beim Inszenieren immer nur im Hintergrund behandelt – beim fertigen Film stark in den Vordergrund und relativiert alle Einzelszenen, alle Gags, alle Pointen, alles Anekdotische.¹⁴⁵

Die Blechtrommel, como se indica a principios del presente apartado, fue estrenado con éxito a nivel mundial, pero hubo países como Canadá, Estados Unidos y Vietnam en los que el contenido sexual provocó su censura. En el primero hubo problemas con la junta censora de Ontario que denuncia a la película de pornografía infantil, algo que Harkness, comentarista de películas del ámbito angloparlante, rechaza tajantemente: «This distortion ultimately led to such events as a pro-Board petition from Etobicoke denouncing the film as kiddie porn- which it most certainly is not»¹⁴⁶.

Asimismo, indica que el distribuidor del filme no aceptó que este fuese tildado de pornografía infantil:

The reason that The Tin Drum controversy refuses to go away is that the distributor, New World Mutual, refuses to give up. For Michael Skewes, the General Manager of New World Mutual in

¹⁴⁴ Ibid., p. 119.

¹⁴⁵ Ibid., p. 115.

¹⁴⁶ Harkness, John, “Drumming up a storm”, *Cinema Canada*, 67 (Agosto 1980), p. 15.

Toronto, The issue is clear. "We know what we have", he said in an interview with Cinema Canada, and what we can get away with anything. We know The Tin Drum should not be censored.¹⁴⁷

Finalmente, las audiencias legislativas investigaron los procedimientos de la junta censora, que rebelaron algunas actuaciones secretas, dirigidas a debilitar las posiciones de los miembros liberales de la junta y de los distribuidores: «The legislative hearings into the Board's procedures revealed some rather underhanded dealings, aimed at weakening the positions of both the liberal members of the Board and the distributors»¹⁴⁸.

En Estados Unidos, en 1997, casi veinte años mas tarde de su estreno, se prohibió la venta de las copias en formato de videocinta. Un juez de Oklahoma la declaró pornográfica por la participación del niño en una relación sexual oral con una adulta:

Am 23. Juni übergab die Polizei dem Bezirksrichter von Oklahoma, Richard W. Freeman in seinem Büro ein Video des Films. Es ist unklar, ob Freeman sich den ganzen Film angesehen hat, oder nur die beanstandeten Szenen. Jedenfalls teilte Freeman am folgenden Tag den führenden Polizeibeamten Se Kim und Britt High mit, daß der Film Kinderpornographie enthalte. (Britt High ist mit der stellvertretenden Bezirksstaatsanwältin Patricia High verheiratet, die zu denjenigen gehört, die die Erlaubnis zur Beschlagnahme der Videos gegeben haben sollen).¹⁴⁹

Resulta ilógica la sentencia del juez si se tiene en cuenta que ya en mayo del mismo año fue rechazada una demanda interpuesta en 1996 por

¹⁴⁷ Ibid., p. 16.

¹⁴⁸ Ibid., p. 17.

¹⁴⁹ Walsh, David, "Angriffe gegen «Die Blechtrommel in Oklahoma City»", <http://www.wsws.org> (14 Octubre 1998).

una estudiante, en la que acusaba a una universidad por haberla obligado a ver varios filmes, entre ellos *Die Blechtrommel*:

Die Blechtrommel war 1996 Gegenstand einer weiteren Klage von Rechten. Eine ehemalige Studentin des Bethel College, einem christlichen Seminar in Minnesota, verklagte das College und beschuldigte es, sie dazu gezwungen zu haben, sich als Teil ihrer Schularbeiten bestimmte Filme anzusehen, darunter auch denjenigen von Schlöndorff, sowie Like Water for Chocolate und Do the Right Thing. Im Mai 1997 wies ein Richter die Klage ab, eine Entscheidung, die in den fundamentalistisch beherrschten Medien, wie Pat Robertson's 700 Club viel diskutiert wurde.¹⁵⁰

La acusación fue realizada por representantes de la ciudad de Oklahoma. Como prueba de pornografía infantil se remiten a las escenas en las que David Bennent simula mantener relaciones sexuales:

Vertreter der Stadt Oklahoma verwiesen auf drei Szenen des Films als angeblicher Beweis für Kinderpornographie. Diese Szenen zeigen Oskar, der geistig erwachsen, körperlich aber noch ein Kind ist, wie er kurzzeitig an simulierten sexuellen Handlungen teilnimmt bzw. sie beobachtet.¹⁵¹

La sentencia del juez fue considerada como un ataque a las libertades constitucionales norteamericanas, ya que tuvo como consecuencia que la policía del distrito coaccionase a comerciantes de videotecas para que entregasen las videocintas e informasen sobre los clientes que las poseían:

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

Videothekmanager berichteten nach einem Artikel in The Oklahoman, der örtlichen Tageszeitung, daß Polizeibeamte sie einschüchterten und mit ihrer Verhaftung drohten, wenn sie die Videos nicht herausrücken oder Informationen über Kunden geben würden, die nach Bundesgesetzen streng vertraulich sind.¹⁵²

La Asociación de Derechos Civiles Americana, la Federación de Comerciantes de Video y el mismo abogado del distrito recurrieron el injusto auto dictaminado por el juez:

Zwei der Klagen - eine von der Amerikanischen Bürgerrechtsbewegung ACLU und die andere von dem Videothekenverband Video Software Dealers Association - richten sich gegen eine gerichtliche Verfügung, die dem Film von 1979 Kinderpornographie vorwirft. Eine dritte Klage wurde von Bob Macy eingereicht, dem Staatsanwalt des Bezirks Oklahoma im gleichnamigen Bundesstaat, der eine Bestätigung der Verfügung erreichen will.¹⁵³

En la defensa del filme intervinieron los actores que protagonizaron las escenas calificadas de pornografía infantil y el mismo director rechazando las acusaciones:

Der Schauspieler David Bennent (damals 11 Jahre alt) und die Schauspielerin Katharina Thalbach (damals 24), die an diesen Szenen beteiligt sind, haben beide Aussagen vorgelegt, in denen sie den Angriff gegen den Film zurückweisen und belegen, daß es während der Dreharbeiten keinerlei sexuelle Kontakte irgendwelcher Art gegeben habe. In einer schriftlichen, beim Bundesgericht eingereichten Aussage erklärte Frau Thalbach: "Ich habe explizit

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

Nacktaufnahmen von mir abgelehnt, und es wurden auch keine gedreht.” David Bennent erklärte, daß er und seine Eltern – die beide bei den Dreharbeiten anwesend waren - den Roman studiert hätten, um ihn auf seine Rolle vorzubereiten. Auch Volker Schlöndorff hat eine schriftliche Aussage eingereicht, in der er den ernsthaften Inhalt des Films erläutert, die Details der Dreharbeiten erklärt und die Behauptungen zurückweist, der Film hätte sexuell stimulierende Intentionen.¹⁵⁴

Finalmente se demostró la poca consistencia de las acusaciones de pornografía infantil a *Die Blechtrommel*. Un juez declaró, en las navidades del mismo año, inconstitucional la incautación de las videocintas y ordenó su devolución:

Am Heiligen Abend 1997 hat Richter Thompson, als Reaktion auf einen Antrag der Videotheken-Vereinigung und der Bibliotheksbehörde ODL auf eine einstweilige Verfügung, entschieden, daß die Beschlagnahme der Videos verfassungswidrig war und angeordnet, daß sie ihren rechtmäßigen Eigentümern zurückgegeben werden.¹⁵⁵

En Vietnam, *Die Blechtrommel* iba a inaugurar el año 1998 un festival internacional de cine en Hanoi. La junta censora del país prohibió la presentación del filme tras la negativa de los representantes alemanes a cortar las escenas de sexo:

Die Zensurbehörden im kommunistischen Vietnam haben am Freitag die Aufführung des preisgekrönten deutschen Spielfilms “Die Blechtrommel” von Volker Schlöndorff verboten. Der 1980 mit dem Oscar ausgezeichnete Film nach dem Roman von Günter Grass

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

sollte ein internationales Filmfestival in Hanoi eröffnen. Eine hochrangige Kommission von Regierungsmitgliedern traf nach langem Hin und Her Schließlich die Entscheidung, den Film wegen einiger Sexszenen nicht zu zeigen. Deutsche Stellen weigerten sich zuvor der Forderung nachzukommen, etwa zwei Minuten aus dem Film herauszuschneiden.¹⁵⁶

Pero, la película no sólo fue censurada por su contenido sexual. Otro tipo de censura, la política, sufrió el filme en las entonces República Democrática Alemana y República Popular de Polonia, países en los que, recordando lo mencionado en páginas anteriores sobre este último país, la novela no solo no había sido publicada, sino que tampoco estaba permitida su lectura.

En Polonia, el régimen dictatorial comunista de la época prohibió su estreno por una escena en la que se refleja otra de las verdades de la Segunda Guerra Mundial, el comportamiento brutal de los ejércitos soviéticos en su avance por tierras germanas, del cual el filme ofrece una de sus muchas expresiones: la violación de mujeres alemanas por soldados de dicha armada:

While Schlöndorff was largely succesful in his ability to recruit Polish actors, he was unable to secure the permission of the Polish government to film in Gdansk (Danzig), the setting of the story and the novelist's native city. *The Tin Drum*, it seems, had never been published in Poland because of a sequence which depicted the rape of civilians by Soviet Soldiers.¹⁵⁷

¹⁵⁶ *Der Tagesspiegel*, “«Blechtrommel-Film» in Vietnam verboten” (31 Octubre 1998).

¹⁵⁷ Ott, Frederich W., *The Great German Films*, Citadel Press, Secaucus, 1986, p. 290.

En la RDA, además de haber sido prohibido, el crítico Hans Joachim Schlegel realiza una de las críticas más duras desde una revista especializada en el mundo audiovisual contra el filme que tienen eco en la prensa de la Alemania libre: «Kritik an Volker Schlöndorff und seinem Film *Die Blechtrommel* hat das Ost-Berliner Fachmagazin *Film und Fernsehen* geübt»,¹⁵⁸. En uno de sus ataques Schlegel hace referencia a la caracterización criminal de los soldados soviéticos, a la que se acaba de hacer alusión en el párrafo inmediatamente anterior. Según él, el terror aparece cuando los soldados soviéticos, entran en escena; y encima han de ser de origen mongol, tal y como eran representados por la propaganda nazi:

Doch dann kommt kurz vor Filmende plötzlich Grausamkeit in Großaufnahme ins Bild. Und hier sind ausgerechnet sowjetische Soldaten die Akteure, noch dazu solche mit den “mongolischen” Gesichtszügen der Nazipropaganda- sie vergewaltigen (im Off) und stecken dann den mit schreckverzerrtem Gesicht sein NS-Parteiabzeichen hinunterschlingenden Vater Matzerath gleich mit einer ganzen MP-Salve nieder.¹⁵⁹

En otro de sus ataques, manifiesta que está por comprobar si el éxito de la película se debe tanto a las buenas relaciones públicas bien aprendidas como a la falta de oferta filmica, o al jurado de Cannes:

Dennoch bleibt leider festzustellen, daß dieser Erfolg vor allem eine Sternstunde außer ordentlich gut gelernter Public

¹⁵⁸ R. F., “Stimme der Kritik”, *Der Abend* (21 Febrero 1980).

¹⁵⁹ Schlegel, Hans Joachim, “Die Blechtrommel”, *Film und Fernsehen*, N. 2, Vol. 8, (Febrero, 1980), p. 37.

Relationslektionen, beziehungsweise ein Armutszeugnis des Filmangebots oder der Juroren von Cannes ist.¹⁶⁰

De gran dureza es otra observación, en la cual afirma, que el filme sirve como un tranquilizante para todos aquellos que quieren olvidar o dejar a un lado la barbarie del periodo histórico de la Alemania Nacionalsocialista:

In der BRD der Gegenwart, wo ein sich immer dreister hervorwagender Neofaschismus von zahlreichen Verharmlosungen des Faschismus begleitet wird, die den Nazismus als "historischen Betriebsunfall" und Hitler als skurrilen Psychopathen auszugeben versuchen, nimmt sich sein Film beinahe wie eine Beruhigungstablette für all diejenigen aus, die die Aktualität dieser deutschen Vergangenheit nur gar zu gern vergessen und verdrängen möchten.¹⁶¹

A pesar de la censura impuesta por los mandos del estado alemán oriental, las autoridades de la Alemania libre incluyeron la película dentro de las jornadas de intercambio de semanas de cine programadas entre ambos estados para que pudiese ser proyectada en aquel país, pero fue en vano. La famosa y lograda adaptación ganadora del Oscar fue una vez mas censurada por las autoridades comunistas:

Die mit dem "Oscar" ausgezeichnete Roman-Verfilmung "Die Blechtrommel" ist in der "DDR" unerwünscht. Aus Bonner Regierungskreisen war zu erfahren, daß Ostberlin im Laufe der Verhandlungen über den Austausch von Filmwochen seine

¹⁶⁰ Ibid., p. 37.

¹⁶¹ Ibid., p. 37.

Genehmigung für den Film des Regisseurs Volker Schlöndorff nach dem Roman von Gunter Grass zurückzog.¹⁶²

Por último, creemos interesante, después de haber ofrecido una visión general referente a la recepción de la película, concluir el presente apartado con la siguiente declaración de Schlöndorff:

Hay algún detalle en el film donde yo parezco como evadido, como si no lo hubiese hecho, y es una especie de energía interior que no puede venir más que de lo que Grass ha investido al libro, y que va más allá de la escritura para convertirse en una expresión extremadamente fuerte de todas las preocupaciones que un niño y un hombre de hoy pueden tener frente al caos del mundo. He aquí el homenaje que yo quiero rendirle.¹⁶³

1. 4. Ficha técnica de *Die Blechtrommel*¹⁶⁴

Título: *Die Blechtrommel*.

Director: Volker Schlöndorff.

Año de producción: 1978.

Compañías productoras: Franz Seitz Filmproduktion, Bioskop-Film, Hallelujah-Film, GGB 14 KG, Argos-Films, Jadran Film, Film Polski.

Países: República Federal de Alemania y Francia.

Productor ejecutivo: Eberhard Junkersdorf.

Productor: Franz Seitz.

Ayudantes de dirección: Branko Lustig, Alexander von Richthofen, Wolfgang Kroke, Andrzej Reiter y Richard Malbequi.

Guión: Jean-Claude Carrière, Franz Seitz y Volker Schlöndorff.

¹⁶² *Die Welt*, “«Die Blechtrommel» in der DDR unerwünscht”, (12 Septiembre 1980).

¹⁶³ “Entrevista con Volker Schlöndorff”, op. cit., p. 29.

¹⁶⁴ Ficha técnica obtenida de la *Deutsche Film- und Fernsehakademie*, Berlín.

El conocimiento de Die Bechtrommel

Iluminación: Karl Dillitzer.

Fotografía: Igor Luther, Peter Seitz, Karl Reiter y Ulla Hubner

Efectos especiales: Georges Jaconelli.

Montaje: Suzanne Baron.

Director artístico: Nicos Perakis.

Decorados: Paul Weber, Edouard Pezzoli y Marijan Marcijus.

Vestuario: Dagmar Niefind, Inge Heer y Yoshy Yabara.

Maquillaje: Rino Carboni y Alfredo Tiberi.

Música: Maurice Jarre y Friedrich Meyer.

Sonido: Walter Kelerhals, Walter Grundauer y Peter Beil.

Subtítulos: Ralph Manheim.

Argumento: Basado en la novela *Die Blechtrommel* de Günter Grass.

Reparto: Mario Adorf (Alfred Matzerath), Angela Winkler (Agnes Matzerath), David Bennent (Oskar), Katharina Thalbach (Maria Matzerath), Daniel Olbrychski (Jan Bronski), Tina Engel (Anna Koljaiczek como mujer joven), Berta Drews (Anna Koljaiczek como mujer mayor), Roland Teubner (Joseph Koljaiczek), Tadeusz Kunikowski (Tío Vinzent), Andréa Ferréol (Lina Greff), Heinz Bennent (Greff), Ilse Page (Gretchen Scheffler), Werner REM (Scheffler), Käte Jaenicke (Mamá Truczinski), Helmuth Brasch (El viejo Heilandt), Otto Sander (El músico Meyn), Wigand Witting (Herbert Truczinski), Mariella Oliveri (Roswitha Raguna), Fritz Hakl (Bebra), Emil Feist (Primer artista circense), Herbert Behrendt (Segundo artista circense), Karl-Heinz Tittelbach (Felix), Charles Aznavour (Sigismund Markus), Marek Walczewski (Schugger-Leo), Ernst Jacobi (Löbsack), Wojciech Pszoniak (Fajngold), Gerda Blisse (Señorita Spollenhauer), Joachim Hackethal (Padre Wiehnke), Henning Schlüter (Dr. Hollatz), Zygmunt Huebner (Dr. Michon), Mieczyslaw Czechowicz (Kobyella), Bruno Thost (Cabo Lankes), Alexander von Richthofen (Teniente Herzog), Lech Grzmocinski (Balsero), Stanislaw Michalski (Primer gendarme), J. Kapinski (Segundo gendarme), Dietrich Frauboes (Médico castrense).

1. 5. Segmentación del discurso literario

En la segmentación del discurso literario se ha tenido en cuenta la supresión de la instancia narrativa del Oskar adulto operada por el discurso filmico, a la cual ya hicimos alusión al principio del presente capítulo de nuestro estudio interdisciplinar. Dicha supresión conlleva la desaparición del tiempo presente del Oskar adulto internado en el sanatorio mental de la trama filmica. Por ello, se cree oportuno, para facilitar la comparación entre las situaciones literarias con las correspondientes situaciones filmicas, tratar las escenas de su internamiento en el sanatorio como acciones que tienen lugar en un tiempo futuro, denominándolas así *Flashforward*.

ERSTES BUCH

Capítulo I		(pp. 9 – 18)
<i>Der weite Rock</i>		
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar se presenta como habitante de un sanatorio mental.	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar menciona las visitas que interrumpen su tranquila vida en el sanatorio.	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar encarga a su enfermero Bruno Münsterberg que compre quinientas hojas de papel “virgen”.	
	Escena: Anna Bronski oculta bajo sus faldas a su abuelo Joseph Koljaickek que huye de dos gendarmes.	

Capítulo II		(pp. 18 – 30)
<i>Unterm Floß</i>		
	Escena: Anna se casa con Joseph Koljaiczek.	

	Escena: Vinzent, el hermano de Anna, traslada a los recién casados por la noche a un puerto balsero.
	Escena: Joseph Koljaiczek lleva una vida tranquila con su mujer y su hija bajo el nombre del fallecido balsero Wranka.
	Escena: Koljaiczek tira las cerillas por la ventana.
	Escena: Koljaiczek y Anna van a misa.
	Escena: Koljaiczek cuida de su hija Agnes.
	Escena: Koljaiczek viaja en un remolcador por el río Vístula.
	Escena: El maestro de serrería Dückerhoff embarca en la localidad de Thorn.
	Escena: Dückerhoff pregunta a Koljaiczek si él fue el autor del incendio de un molino en Schwetz.
	Escena: Dückerhoff pide fuego a Koljaiczek.
	Escena: Dückerhoff compra madera en Kijew.
	Escena: Dückerhoff viaja en ferrocarril a Danzig.
	Escena: Dückerhoff se dirige a la comisaría de policía de Danzig.
	Escena: Dückerhoff pide a la policía de Danzig que se reabra el caso del incendiario Koljaiczek.
	Escena: La policía investiga el caso del incendiario Koljaiczek.
	Escena: Koljaiczek muere o desaparece, cuando al huir de la policía se tira al agua.
	Escena: Relatos sobre su posible salvación de morir ahogado bajo las aguas.

Capítulo III (pp. 30 – 41)	
Falter und Glühbirne	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar lee a Bruno la historia de la muerte del abuelo bajo la balsa.

El conocimiento de Die Bechtrommel

	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar relata la muerte de su abuelo a sus amigos Vittlar y Klepp.
	Escena: Gregor, el hermano de Joseph Koljaiczek, es interrogado por la policía.
	Escena: Gregor se casa con Anna, la viuda de su hermano.
	Escena: Anna abre una tienda de objetos de segunda mano para sacar adelante a la familia.
	Escena: Gregor muere y el negocio, que también es regentado por su hija Agnes, comienza a dar ganancias.
	Escena: Jan obtiene un puesto de trabajo en la oficina de correos de Danzig
	Escena: Jan se muda a casa de Anna y Agnes.
	Escena: Jan se libra, gracias a su débil físico, de tener que servir en filas.
	Escena: Agnes abraza a su amante Jan en el portal de la comandancia tras enterarse que este, después de la cuarta revisión médica, ha sido declarado no apto para el servicio de armas.
	Escena: Agnes conoce en el hospital de Silberhammer, donde trabaja como enfermera auxiliar, al renano herido de guerra Alfred Matzerath.
	Escena: Matzerath encuentra ocupación en una empresa maderera de Danzig.
	Escena: Jan apuesta por Polonia y se cambia al Correo Polaco.
	Escena: Agnes se promete con el renano Matzerath.
	Escena: La madre de Agnes se muda a casa de su hermano Vinzent.
	Escena: Jan Bronski se casa con la cachuba Hedwig.

	Escena: El matrimonio Bronski se encuentra en un baile con Alfred y Agnes.
	Escena: Matzerath se casa con Agnes.
	Escena: Matzerath deja su empleo para ayudar a su mujer en el comercio de ultramarinos que han adquirido.
	Escena: Nacimiento de Oskar.

Capítulo IV (pp. 42 – 53)	
<i>Das Fotoalbum</i>	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar reflexiona sobre su álbum de fotos.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar relata sus “aventuras fotográficas” con su amigo Klepp.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar describe las fotos antiguas en las que aparecen su abuelo Koljaiczek, Gregor, Vinzent Bronski, Jan, Ana, Matzerath y su madre Agnes.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar comenta unas fotos tomadas después de la boda de su madre con Alfred Matzerath en las que se ve la relación amorosa de esta con Jan Bronski.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar describe las fotos del matrimonio Scheffler y del jefe de exploradores Greff junto a un chico de trece años.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar detalla una foto antigua suya de cuando contaba ocho meses de edad en la que, según él, aparece con los puños cerrados como si fuese a tocar el tambor.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar habla sobre una foto suya en la que cuenta con un año y medio de edad. Él está sentado en un cochecito entre su madre y Matzerath.

	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar encuentra entre las fotos de su infancia la de su tercer cumpleaños en la que aparece con el tambor de hojalata, el momento en el que decidió no crecer más.
--	--

Capítulo V (pp. 53 – 64)	
Glas, Glas, Gläschen	
	Escena: En su tercer cumpleaños Oskar se tira escaleras abajo en la bodega de la tienda de sus padres para poder justificar porqué no crece más.
	Escena: Oskar es visitado por el Dr. Hollatz.
	Escena: Oskar toca el tambor por la calle.
	Escena: Oskar atrae la atención de los niños.
	Escena: Unos niños culpan a Oskar de la rotura de un cristal, que ellos mismos han ocasionado.
	Escena: Oskar destruye mediante su grito el vidrio del reloj de la salita al forcejear con Matzerath, que intenta quitarle el tambor.
	Escena: Oskar, en su cuarto cumpleaños, deja a oscuras con su grito vitridestructor a sus padres, los Bronski, su abuela Ana, los Scheffler y los Greff por no haberle traído un tambor como regalo. Estos aprovechan la oscuridad para convertir la fiesta en una orgía hasta que la abuela regresa con unas velas encendidas interrumpiendo dicha actividad. Después juegan al skat.
	Escena: Oskar observa desde debajo de la mesa como Jan introduce su pie entre las piernas de su madre.
	Escena: El día después de su cumpleaños Jan Bronski le regala un nuevo tambor.

	Escena: Oskar destruye los vidrios de la colección de fetos del Dr. Hollatz cuando este le intenta quitar el tambor.
	Escena: La hazaña de Oskar es publicada en una revista científica por el Dr. Hollatz. Su madre, Agnes, se lo lee orgullosa a todos sus conocidos.

Capítulo VI (pp. 65 – 75)	
<i>Der Stundenplan</i>	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Klepp entrega su horario a Oskar.
	Escena: Oskar y los niños de la guardería son llevados de paseo por la señorita Kauer.
	Escena: Un niño alemán del Kindergarten agradece a Esteban por ser polaco.
	Escena: El doctor Hollatz aprueba que Oskar abandone el Kindergarten de la señorita Kauer por solidaridad con su primo polaco.
	Escena: Jan Bronski decide que su hijo Esteban ingrese en la escuela pública polaca y recomienda a Matzerath y Agnes que Oskar vaya al colegio.
	Escena: El doctor Hollatz comunica a la autoridad escolar su visto bueno a la petición de ingreso de Oskar en el colegio.
	Escena: Oskar pasa las pruebas y los exámenes.
	Escena: Oskar rompe un florero con su grito vitridestructor al negarse a darle a Matzerath su tambor antes de ir a clase.
	Escena: Oskar destruye con su grito vitridestructor los cristales de la clase y las lentes de la señorita Spollenhauer.

	Escena: Oskar es fotografiado para recordar su primer día de clase.
--	---

Capítulo VII (pp. 75 – 87)	
<i>Rasputin und das ABC</i>	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar reflexiona sobre el sentido de la frase “Mein erster Schultag” e intenta recordar dónde aprendió el abecedario.
	Escena: Sus padres, Agnes y Matzerath, no se preocupan por su formación escolar.
	Escena: Oskar descarta como maestros para él a su tía Hedwig, a la señorita Inge, al viejo Heilandt, al relojero Laubschad, a la señora Kater y a <i>Mutter Truczinski</i> .
	Escena: Oskar acompaña al trompeta Meyn con su tambor.
	Escena: Oskar no logra que el verdulero Greff sea su maestro.
	Escena: La señora Greff no se presta a ser su maestra.
	Escena: La señora Scheffler le enseña a leer con la obra <i>Rasputin</i> .
	Escena: Agnes mantiene relaciones sexuales con la señora Scheffler.
	Escena: Oskar lee a Goethe y a Rasputin por su cuenta.
	Escena: La señora Scheffler invita a Oskar y a su madre a pasteles después de cada lección.
	Escena: Oskar vomita los pasteles.
	Escena: La señora Scheffler viste a Oskar de zarevich en su octavo cumpleaños.

Capítulo VIII (pp. 87 – 98)	
<i>Fernwirkender Gesang vom Stockturm aus gesungen</i>	
	Escena: <i>Flashforward</i> . La doctora Hornstetter llega a la conclusión de que Oskar tuvo en su juventud poco trato con otros niños.
	Escena: Oskar observa desde el desván a las amas de casa limpiando las alfombras.
	Escena: Oskar visita al viejo señor Heilandt.
	Escena: Los niños del patio le hacen tragar una sopa con ingredientes como ranas, orina, etc.
	Oskar devuelve la sopa e intenta romper cristales con su grito vitridestructor.
	Escena: La madre de Oskar lo deja al cuidado del vendedor judío de juguetes Sigismund Markus.
	Escena: Sigismund Markus se queda triste al pensar lo que ella hace.
	Escena: Oskar sale de la tienda de Markus a la calle. Llega a la torre de la ciudad, sube allí, y destroza con sus gritos los cristales del teatro municipal.
	Escena: Al volver a la juguetería, se encuentra Oskar a Sigismund de rodillas pidiéndole a su madre que le acompañe a Londres.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar reflexiona en su cama sobre Polonia.

Capítulo IX (pp. 99 – 114)	
<i>Die Tribüne</i>	
	Escena: Oskar asiste con su madre y sus primos Esteban y Marga Bronski a la representación teatral de <i>Pulgarcito</i> .

El conocimiento de Die Bechtrommel

	Escena: Su madre le llama Pulgarcito.
	Escena: Oskar, su madre, Jan y Matzerath pasan la mañana del domingo en el parque de Oliva.
	Escena: Los cuatro comen al mediodía en el casino de Glettkau.
	Escena: Pasean hasta Zoppot.
	Escena: Toman café y dulces en la Estrella del Mar.
	Escena: Pasean por el parque del casino.
	Escena: Toman una copa con los hermanos Formella, los iluminadores del casino y de la ópera.
	Escena: El millonario Tuschel les invita a la ópera.
	Escena: Oskar provoca el pánico del público de la ópera cuando, al romper un reflector, causa sin querer un cortocircuito.
	Escena: Oskar ve en el circo la representación del liliputiense Bebra que toca con las botellas la melodía <i>Jimmy the Tiger</i> .
	Escena: Bebra advierte a Oskar sobre los acontecimientos políticos que están por llegar.
	Escena: Matzerath ingresa en el partido nacionalsocialista.
	Escena: Matzerath previene a Jan sobre su ocupación en el correo polaco.
	Escena: Matzerath sustituye el retrato de Beethoven por el de Hitler; el del músico es colocado frente al del político.
	Escena: Matzerath logra poco a poco hacerse con el uniforme completo del partido.
	Escena: Oskar le dice al líder nazi Löbsack “Bebra ist unser Führer”. El líder no permite que el pequeño

	tambor se quede junto a él en la tribuna y dos jefas de la <i>Bund Deutscher Mädel</i> se lo llevan del lugar.
	Escena: Oskar se marcha a los Campos de Mayo para dejar a la pareja adúltera a solas.
	Escena: Oskar convierte el mitin del partido nazi en un baile popular.
	Escena: Oskar se encuentra la comida lista al llegar a su casa.
	Escena: Por la tarde hay una riña familiar por causa de los celos y de la ocupación de Jan en el correo polaco.

Capítulo X (pp. 114 – 124)	
Schaufenster	
	Escena: Oskar disuelve con ayuda de su tambor manifestaciones de cualquier signo político.
	Escena: Su abuela Anna atrae clientes atando un cordel a un monedero, cuando la víctima va a cogerlo, ella tira de él y le pregunta que desea comprar.
	Escena: Oskar tienta al robo con la ayuda de su grito vitridestructor a una señora joven.
	Escena: Falla en su intento de que una pareja joven robe un perfume. La chica hace a su novio devolver el objeto robado al escaparate.
	Escena: Tampoco tiene éxito con señores ya mayores que se paran ante el escaparate de un estanco.
	Escena: La policía recupera parte de los objetos robados.
	Escena: Su madre le castiga sin salir porque se imagina que él es el responsable de los robos.
	Escena: Matzerath interroga a Oskar. Su madre culpa a Bebra de lo que hace el pequeño.

	Escena: Oskar logra que un joven robe una corbata.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Bruno al escuchar el relato le dice a su paciente que lo que hacía era ayudar a los que se paraban ante los escaparates a descubrir su faceta de ladrones.
	Escena: Oskar consigue que el fiscal de la Corte Penal Erwin Scholtis robe una brocha de afeitar.
	Escena: Oskar hace que Jan robe un collar de oro y rubies del escaparate de la joyería Bansemer.
	Escena: Jan regala el collar robado a la madre de Oskar.

Capítulo XI (pp. 124 – 135)	
<i>Kein Wunder</i>	
	Escena: <i>Flashforward</i> : Oskar no logra hacer ninguna demostración de su grito vitridestructor al decorador Vittlar.
	Escena: Agnes hace el amor con Jan.
	Escena: Los dos toman moka y dulces en el café <i>Vierjahreszeiten</i> .
	Escena: Agnes recoge a Oskar en la tienda de Sigismund Markus.
	Escena: Oskar y su madre entran en la tienda familiar.
	Escena: Agnes lleva a Oskar a la iglesia católica.
	Escena: <i>Flashback</i> . Oskar es bautizado por el sacerdote Wiehnke en la Iglesia del Sagrado Corazón.
	Escena: La madre de Oskar se confiesa con el reverendo Wiehnke.
	Escena: Oskar intenta que el niño Jesús toque el tambor.

	Escena: El padre Wiehnke propina una bofetada a Oskar por su blasfema acción. Después de la riña, Oskar intenta destruir los cristales de la iglesia pero no lo consigue.
--	---

Capítulo XII (pp. 135 – 148)	
Karfreitagskost	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar reflexiona en el sanatorio sobre la contradicción de sus éxitos en el sector profano y sus fracasos en el sagrado.
	Escena: Oskar, su madre, Matzerath y Jan van en tranvía a la playa.
	Escena: En una escollera ven los cuatro cómo pesca un hombre anguilas con una cabeza de caballo. Mientras Matzerath ayuda al pescador sosteniendo el saco para guardarlas su mujer vomita.
	Escena: Agnes riñe con su marido por la comida y le echa la culpa de la caída de Oskar por las escaleras al haberse dejado la trampilla de la bodega abierta.
	Escena: Después de la riña, Matzerath va a la cocina a preparar las anguilas.
	Escena: Oskar sale del salón hacia el dormitorio para dejar a su madre y a Jan solos.
	Escena: Oskar se mete en el armario ropero del dormitorio.
	Escena: Nueva riña familiar en el salón entre Matzerath y su madre, que se va al dormitorio.
	Escena: Jan consuela a Agnes “metiendo su mano bajo su falda”.

	Escena: Jan y Agnes vuelven al salón para jugar al skat con Matzerath.
	Escena: Oskar sale del armario ropero.

Capítulo XIII (pp. 148 – 157)	
<i>Die Verjüngung zum Fussende</i>	
	Escena: Matzerath ruega a su mujer que no coma tanto pescado.
	Escena: Matzerath, preocupado, pregunta a Agnes si está en estado.
	Escena: La abuela pregunta a Agnes el motivo de su actitud.
	Escena: Agnes bebe aceite caliente de pescado.
	Escena: Matzerath, llorando, pregunta a su mujer porqué no quiere el bebé y se lamenta de la pesca con la cabeza del equino.
	Escena: Agnes muere embarazada de tres meses en el hospital, según el diagnóstico del doctor Hollatz por intoxicación de pescado.
	Escena: Oskar toca el tambor en honor de su madre muerta.
	Escena: En la capilla del cementerio de Brenntau se arroja Anna sobre el cadáver de su hija Agnes. Jan y Greff la apartan de ella.
	Escena: Cortejo y ceremonia fúnebre de Agnes.
	Escena: En el momento de los pésames Scheffler y Meyn echan a Markus del cementerio.
	Escena: Oskar y Markus se encuentran con el mendigo y exseminarista Schugger-Leo. El vendedor de juguetes le da una propina.

	Escena: Los asistentes al entierro salen del cementerio.
	Escena: Oskar, su abuela, Vinzent, la familia Bronski, la señora Scheffler y el señor Greff se dirigen en el mismo coche de caballos al banquete fúnebre.
	Escena: Banquete fúnebre en el granero de la finca de Vinzent.
	Escena: Matzerath, Jan y un oficial de albañilería juegan al skat.
	Escena: Oskar se duerme bajo las faldas de su abuela.

Capítulo XIV (pp. 157 – 171)	
<i>Herbert Truczinskis Rücken</i>	
	Escena: Oskar visita a la señora Scheffler.
	Escena: Bebra le presenta la bella liliputiense Roswitha Raguna.
	Escena: Oskar rechaza la oferta de trabajo que le hace Bebra.
	Escena: Oskar se despide de Roswitha y Bebra.
	Escena: Su abuela le culpa también de la muerte de su madre.
	Escena: Oskar olfatea los olores que salen de las viviendas a las escaleras del edificio.
	Escena: Meyn ingresa en las S.A.
	Escena: Oskar visita al relojero Laubschad.
	Escena: Oskar toma malta con leche y azúcar en casa de <i>Mutter Truczinski</i> .
	Escena: <i>Mutter Truczinski</i> regaña a su hijo Herbert, que se recupera en la cama de una pelea causada por motivos políticos.

	Escena: Herbert cuenta a Oskar cómo se ha hecho sus cicatrices.
	Escena: Herbert deja su trabajo como camarero.
	Escena: Herbert no acepta volver a su antiguo empleo de camarero pese a las continuas insistencias de su patrón.

Capítulo XV (pp. 171 – 183)	
Niobe	
	Escena: Herbert busca empleo.
	Escena: Oskar y Herbert roban con la ayuda del grito vitridestructor del primero en una peletería.
	Escena: <i>Mutter Truczinski</i> regaña a su hijo por haber robado un valioso artículo de piel y le ordena que busque un empleo.
	Escena: Oskar observa cómo el pobre Matzerath llora por su madre.
	Escena: Herbert se viste para ir a buscar empleo.
	Escena: Herbert encuentra empleo como conserje en el Museo de la Marina.
	Escena: Oskar, preocupado por su amigo Herbert, lo acompaña en el tranvía al museo.
	Escena: Herbert bromea sobre Niobe, diciéndole a Oskar que a él le agradan otro tipo de mujeres.
	Escena: Herbert y Oskar miden a Niobe.
	Escena: Herbert le dice a Oskar que Niobe se movería mucho en la cama.
	Escena: Herbert y Oskar se burlan de la figura Niobe.
	Escena: El taquillero dice que Oskar no puede entrar por una orden que prohíbe el acceso de los niños al museo, pero Herbert lo convence para que lo deje pasar.

	Escena: El reflejo del sol de la tarde en un ojo de ámbar de Niobe causa impresión y sorpresa a Oskar y a Herbert.
	Escena: Oskar no puede entrar al museo y espera por la mañana a Herbert sentado enfrente del museo.
	Escena: En el descanso del mediodía, Oskar indica que no le gusta la forma de la nuez del cuello de su amigo Herbert al tomar las copas.
	Escena: Herbert muere al intentar hacer el amor con Niobe.
	Escena: <i>Flashforward</i> . El enfermero Bruno pide a Oskar que no toque el tambor tan alto.

Capítulo XVI (pp. 184 –192)	
<i>Glaube Hoffnung Liebe</i>	
	Escena: En el entierro de Herbert, su amigo de la infancia, el trompeta Meyn no recibe el pésame de Schugger-Leo porque este reconoce en él a un hombre de las SA.
	Escena: Meyn, que está sediento de ginebra y triste en su piso por el suceso ocurrido durante la ceremonia fúnebre, mata a sus cuatro gatos.
	Escena: El relojero Laubschad ve desde su ventana a Meyn tirando un saco al cubo de basura.
	Escena: Después de haberse marchado Meyn, el relojero observa desde su ventana que la tapa del cubo de basura se mueve.
	Escena: Los gatos que el relojero intenta salvar no sobreviven.

	Escena: Laubschad denuncia a Meyn a la Sociedad Protectora de Animales.
	Escena: Laubschad comunica a la central local del Partido Nacionalsocialista el asesinato de los gatos cometido por Meyn.
	Escena: El SA Meyn es multado y desterrado del cuerpo paramilitar por haber sido cruel con los animales.
	Escena: Matzerath se calienta los dedos en la hoguera alimentada por objetos sagrados, libros y telas sacados de la sinagoga en llamas.
	Escena: Oskar se encuentra muerto al vendedor de juguetes Markus en el despacho de su tienda que está siendo saqueada y destrozada por hombres de las SA.
	Escena: Junto al Teatro de la ciudad unas monjas y unas chicas portan una pancarta que reza: «Glaube Hoffnung Liebe».

ZWEITES BUCH

Capítulo XVII (pp. 195 – 207)	
Schrott	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Maria regala un tambor nuevo a Oskar.
	Escena: El doctor Hollatz diagnostica que la causa del empeoramiento de la salud de Oskar está en las glándulas.
	Escena: Oskar intenta extraer dinero de la hucha benéfica con la que Matzerath recauda fondos para la campaña del Socorro de Invierno.

	Escena: Jan, Matzerath y Scheffler juegan al skat.
	Escena: Oskar se encuentra con Jan y le enseña su tambor roto.
	Escena: Oskar y Jan viajan en tranvía hacia la Oficina de Correos Polaca.
	Escena: Oskar y Jan bajan del tranvía y siguen a pie por el barrio viejo.
	Escena: Hombres de las SS mandan parar a Jan y a Oskar cuando alcanzan la entrada de la Oficina de Correos Polaca, pero ellos logran entrar.
	Escena: Jan recibe ordenes del director Michon de llevar sacos de arena a la sala de los mostradores para cubrir las ventanas.
	Escena: Oskar llega a una habitación desprovista de ventanas y se echa a dormir en un cesto lleno de correspondencia.

Capítulo XVIII (pp. 207 – 221)	
<i>Die Polnische Post</i>	
	Escena: Oskar se despierta y guarda su tambor en un cesto lleno de correspondencia.
	Escena: Oskar recibe una fuerte bofetada del doctor Michon, el director de la Oficina de Correos Polaca.
	Escena: La sala de las taquillas es alcanzada por dos proyectiles.
	Escena: Un hombre herido es transportado al almacén de correo y colocado en el cesto en el que Oskar había dejado su tambor.
	Escena: Oskar intenta sacar su tambor de la cesta sobre la que yace el herido.

El conocimiento de Die Bechtrommel

	Escena: Oskar encuentra a Jan y Kobyella en la guardería.
	Escena: Oskar hace una señal hacia el tambor para que su tío, que está muerto de miedo, se lo baje de la estantería.
	Escena: Kobyella pone a Jan a pegar tiros.
	Escena: Kobyella pateo al temeroso Jan por no atreverse a disparar desde la ventana.
	Escena: Jan y Kobyella descansan durante un alto al fuego.
	Escena: Kobyella pone a salvo a Oskar e intenta alcanzarle el tambor de la estantería, pero el impacto de unos proyectiles se lo impide.
	Escena: Jan coloca su pierna para que sea alcanzada por alguna bala.
	Escena: Kobyella enfurecido sacude a Jan.
	Escena: Kobyella es herido gravemente por la explosión de una granada.
	Escena: Gracias a la explosión de una granada el tambor cae de la estantería y rueda hacia las manos de Oskar.
	Escena: Oskar ayuda a Jan a quitarse de encima a Kobyella.
	Escena: Jan recoge su monedero, peine, las instantáneas de sus seres queridos y las cartas del skat.
	Escena: Jan comprueba que Kobyella conserva aún sus órganos genitales.
	Escena: Kobyella es trasladado al almacén postal.

Capítulo XIX (pp. 221 – 231)	
<i>Das Kartenhaus</i>	
	Escena: El miope Viktor Welluhn ayuda a trasladar al herido Kobyella.
	Escena: <i>Flashforward</i> de Oskar preguntando a Vittlar si ha vuelto a ver a Viktor.
	Escena: Jan y Welluhn hablan sobre la ayuda que ingleses y franceses han de prestar a los polacos mientras trasladan al convaleciente Kobyella al almacén postal.
	Escena: El doctor Michon ordena al miope ir a la sala de los mostradores y a Jan, que simula tener heridas, a cuidar a Oskar y a los heridos del almacén postal.
	Escena: Jan venda la pierna de Kobyella.
	Escena: Jan, Oskar y Kobyella juegan al skat.
	Escena: Jan confunde en su delirio a Oskar y a Kobyella por Matzerath y Agnes, respectivamente.
	Escena: Kobyella muere y Jan, que lo ha tomado por Matzerath, le pide que vuelva a la partida de skat.
	Escena: El miope Welluhn entra en el almacén para decirle a Jan que han de huir.
	Escena: Jan construye un castillo de naipes.
	Escena: El doctor Michon pide la rendición de la Oficina de Correos Polaca.
	Escena: Treinta defensores salen del edificio con los brazos detrás de la cabeza.
	Escena: Jan y Oskar son llevados al patio por los hombres de las SS.
	Escena: La captura de los defensores es filmada por el servicio documental semanal.

Capítulo XX (pp. 231 – 243)	
<i>Er liegt auf Saspe</i>	
	Escena: Oskar acusa a Jan de haberlo llevado al edificio para utilizarlo como escudo humano ante los proyectiles. Esto provoca la ira de dos hombres de las SS que después de escucharle pegan al polaco.
	Escena: Oskar es trasladado al hospital.
	Escena: Hedwig es obligada a abandonar su piso.
	Escena: Hedwig recibe la comunicación del fusilamiento de su marido Jan.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar compara la cama de su habitación del sanatorio con la de la sección de niños del hospital de Danzig.
	Escena: Oskar recibe en el hospital las visitas de Alfred Matzerath y los matrimonios Scheffler y Greff.
	Escena: Su abuela y Vinzent Bronski le visitan.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar evoca a la caballería polaca que se enfrentó a los ejércitos alemanes en la Segunda Guerra Mundial.
	Escena: Hitler visita Danzig con motivo de la celebración de su vuelta al Reich alemán.
	Escena: Oskar se despide de las enfermeras del hospital.
	Escena: Oskar abandona el hospital con Alfred Matzerath.
	Escena: Oskar se encuentra a Schugger-Leo.
	Escena: Leo enseña un casquillo de bala a Oskar.
	Escena: Oskar y Leo van camino del cementerio.
	Escena: Oskar se encuentra un trozo de carta de skat en el lugar que fue fusilado Jan.

	Escena: Oskar entrega a su abuela el trozo del naipe de skat y le comunica el lugar donde murió su hijo Jan.
--	--

Capítulo XXI (pp. 243 – 254)	
Maria	
	Escena: Oskar destroza el tambor que salvó en la Oficina de Correos Polaca.
	Escena: Oskar se disgusta al no ver un nuevo tambor bajo el árbol de Navidad.
	Escena: Oskar disgustado emite en la cena navideña un grito que destruye todos los adornos frágiles del árbol.
	Escena: Matzerath emplea a Maria Truczinski para el trabajo en la tienda.
	Escena: Maria acompaña a Oskar con su armónica cuando este toca el tambor.
	Escena: Maria ayuda a Oskar en su vestimenta e higiene.
	Escena: Maria reza con Oskar.
	Escena: Maria se desviste sin ningún pudor delante de Oskar.
	Escena: Matzerath y Maria toman la decisión de que Oskar vaya a la playa.
	Escena: Oskar y Maria van a la playa en tranvía.
	Escena: Maria compra cerezas en Brösen.
	Escena: La bañista acompaña a Oskar y a Maria a la caseta cincuenta y tres.
	Escena: En una cabina, vive el pequeño Oskar sus primeras relaciones sexuales con Maria.

Capítulo XXII (pp. 255 – 266)	
Brausepulver	
	Escena: Maria toma polvo efervescente convertido en espuma gracias a la saliva de Oskar.
	Escena: Matzerath decide que Oskar vaya dos noches a la semana a dormir a casa de <i>Mutter Truczinski</i> .
	Escena: Debido a la escasez de camas en la casa de <i>Mutter Truczinski</i> , Maria determina que Oskar duerma con ella.
	Escena: Maria, después de chupar el polvo efervescente, besa y aprieta a Oskar contra su pecho.
	Escena: Oskar consulta la obra del curandero ruso Rasputin y las <i>Wahlverwandschaften</i> de Goethe para inspirarse en sus relaciones sexuales con Maria.
	Escena: Oskar y Maria mantienen relaciones sexuales plenas.

Capítulo XXIII (pp. 266 – 276)	
Sondermeldungen	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Bruno entrega a Oskar una bolsa con polvo parecido al efervescente que este le había encargado.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Vittlar hace una alusión a la muerte de Stalin, ocurrida por la mañana, para burlarse del leninista Klepp.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar susurra a Vittlar al oído las palabra “Brausepulver”.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar echa su saliva sobre el polvo efervescente que ha puesto sobre la palma de la mano de Maria, pero ella se lava las manos.

	Escena: Oskar sorprende a Matzerath y a Maria haciendo el amor en el salón.
	Escena: Matzerath y Maria riñen.
	Escena: Oskar golpea a Maria, en respuesta por la patada que ella le propinó cuando él le puso polvo efervescente en la palma de su mano.

Capítulo XXIV (pp. 276 – 289)	
<i>Die Ohnmacht zu Frau Greff tragen</i>	
	Escena: Greff disuelve su grupo de exploradores
	Escena: Greff es nombrado jefe del grupo de la defensa pasiva.
	Escena: Greff recibe una felicitación escrita del jefe de la Juventud, por haber participado en la confección de un cancionero juvenil.
	Escena: Greff se baña solo en las heladas aguas del mar Báltico.
	Escena: Greff se baña con varios muchachos en el mar helado.
	Escena: Un funcionario de medidas y pesas multa al verdulero Greff.
	Escena: Matzerath advierte a Greff sobre el descuido de la higiene de Lina.
	Escena: Matzerath se casa con Maria.
	Escena: Oskar tira las escaleras en las que está subida Maria para que esta caiga al suelo y así provocarle un aborto. Solamente consigue que se tuerza un pie.
	Escena: Maria se queja a Matzerath de los golpes que Oskar le propina en el vientre.

	Escena: Oskar intenta clavarle a Maria unas tijeras en el vientre.
	Escena: El viejo Heilandt sube la cama de Oskar a la casa de <i>Mutter Truczinski</i> .
	Escena: <i>Mutter Truczinski</i> le dice a Oskar que la cigüeña le ha traído un hermanito.
	Escena: Matzerath invita a Anna Koljaiczek y Vinzent Bronski al bautizo de Kurt.
	Escena: Oskar pregunta a Hedwig, la viuda de Jan, en presencia de Matzerath y Ehlers, uno de los líderes de campesinos alemanes del Báltico que se ha casado con ella, dónde está su tío Jan.
	Escena: Matzerath recibe cordialmente a Ana Koljaiczek y Vinzent Bronski.
	Escena: Oskar espera en el taxi a que acabe el bautizo de Kurt.
	Escena: Oskar abandona la comida y se dirige al dormitorio donde está su hijo.
	Escena: Oskar le promete a su hijo un tambor para su tercer cumpleaños.
	Escena: Los comensales hablan del transcurso de la guerra.
	Escena: Oskar vomita la comida.

Capítulo XXV (pp. 290 – 302)	
<i>Fünfundsiebenzig Kilo</i>	
	Escena: Oskar visita a Greff en su tienda.
	Escena: Oskar mantiene relaciones sexuales con Lina Greff.

	Escena: Greff construye una máquina tambor.
	Escena: Oskar se encuentra con Matzerath cuando está abriendo la tienda de ultramarinos.
	Escena: Oskar descubre a Greff ahorcado en el sótano de su verdulería.

Capítulo XXVI (pp. 302 – 312)	
Bebras Fronttheater	
	Escena: Oskar tiene noticia de la derrota del ejército alemán en Stalingrado.
	Escena: Oskar se encuentra con Bebra y Roswitha frente a la puerta de la Escuela Pestolazzi.
	Escena: Raguna y Bebra convencen a Oskar para que se una al teatro de guerra.
	Escena: Los tres liliputienses planean la fuga de Oskar.
	Escena: Oskar es llevado hasta cerca de su casa en coche oficial.
	Escena: Oskar se muestra muy amable con su hijo Kurt, Maria y Matzerath.
	Escena: Oskar sale silenciosamente de la casa de <i>Mutter Truczinski</i> .
	Escena: Oskar marcha al lugar de encuentro con Bebra.
	Escena: Oskar llega puntualmente a la estación mercantil de Langfuhr, donde se encuentra con Bebra.
	Escena: Oskar y Bebra se dirigen al tren en el que hay reservado un compartimento para el teatro de guerra.
	Escena: Raguna presenta a Oskar a los otros miembros de la compañía teatral de Bebra: Félix y Kitty.
	Escena: El acróbata Felix falsifica los papeles de Oskar.

	Escena: Representación teatral en el sótano de una cervecería de Berlín, donde los artistas han encontrado refugio por temor a un ataque aéreo.
	Escena: En el transcurso del ataque aéreo se abrazan Oskar y Roswitha por primera vez.

Capítulo XXVII (pp. 313 – 330)	
<i>Beton besichtigen – oder mystisch barbarisch gelangweilt</i>	
	Escena: Oskar y Roswitha se besan a los pies de la torre Eiffel.
	Escena: Oskar y Roswitha visitan los Inválidos.
	Escena: En una representación, destruye Oskar con su grito objetos de vidrio de gran calidad.
	Escena: Oskar pasa el invierno en París.
	Escena: La torre Eiffel y sus alrededores traen a Oskar los recuerdos de las faldas de su abuela y del campo de patatas cachubo.
	Escena: Junio del año cuarenta y cuatro. En el Hotel Kursaal de Trouville comunica Bebra a la pareja que harán una visita al “Muro Atlántico”.
	Escena: La compañía teatral pasa la noche en una aldea cercana a Caen.
	Escena: El teniente Herzog traslada en un vehículo blindado a la compañía teatral al “Muro Atlántico”.
	Escena: El cabo Lankes relata a los miembros de la compañía teatral cómo construyen los búnkeres.
	Escena: Lankes comunica a Bebra su afición por la pintura y le enseña sus obras.
	Escena: Kitty lee un poema.
	Escena: Mientras comen, ven a unas monjas en la playa.

	Escena: Las monjas bailan y gritan con alegría.
	Escena: Lankes ametralla las monjas.
	Escena: Lankes le pide a Bebra un cigarro después de disparar a las monjas.
	Escena: El teniente Herzog pide disculpas a Bebra por el incidente.
	Escena: La compañía teatral es transportada al castillo normando de Bavent.
	Escena: La compañía actúa en el castillo.
	Escena: La compañía actúa en un puesto militar de la ciudad de Cabourg.
	Escena: Oskar y Raguna ven interrumpido su sueño a las cinco de la madrugada por la noticia de la invasión norteamericana.
	Escena: Roswitha muere tras la explosión causada por un obús norteamericano.
	Escena: Bebra consigue en Lisieux que la compañía sea trasladada a Berlín.
	Escena: Oskar se despide de Bebra en Berlín.

Capítulo XXVIII (pp. 331 – 344)	
<i>Die Nachfolger Christi</i>	
	Escena: Oskar se despide de Kitty y Felix en Danzig.
	Escena: Matzerath recibe una gran alegría cuando se encuentra con Oskar.
	Escena: Maria muestra su alegría por la llegada de Oskar más pausadamente.
	Escena: En el transcurso de la cena Maria pregunta a Oskar dónde estuvo y le informa sobre el peligro que corre de ser ingresado en un centro de internamiento.

	Escena: <i>Flashback</i> . Matzerath impide que Oskar sea recluso.
	Escena: <i>Flashback</i> . Matzerath se niega a firmar las cartas oficiales que piden el internamiento de Oskar.
	Escena: Maria le dice a Oskar que Kurt se alegrará mucho de volver a verle y que al día siguiente festejarán el tercer cumpleaños del pequeño.
	Escena: Kurt destroza algunos de los regalos.
	Escena: Oskar regala un tambor a su hijo Kurt.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar se imagina que él y su hijo Kurt tocan el tambor juntos y que visitan a familiares ya fallecidos como Agnes, Joseph Koljaiczek y Jan Bronski.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar reflexiona sobre las posibilidades de una vida en familia dentro de las faldas de su abuela Anna.
	Escena: Kurt da latigazos a su padre y después rompe el tambor que este le ha regalado.
	Escena: Maria auxilia a Oskar.
	Escena: <i>Mutter Truczinski</i> recibe la noticia de la muerte de su hijo Fritz en el frente central.
	Escena: Matzerath ayuda a <i>Mutter Truczinski</i> a recuperarse.
	Escena: Oskar explica a <i>Mutter Truczinski</i> dónde se encuentra el frente central.
	Escena: Maria visita al Pastor evangélico Hecht.
	Escena: Oskar ayuda a Maria en el aprendizaje de la oración católica.
	Escena: Oskar sufre una blasfema alucinación en la que rechaza al niño Jesús.
	Escena: Oskar saca a Maria de la iglesia.

	Escena: Oskar y Maria regresan a casa.
	Escena: Oskar destruye con su grito una bombilla con la palabra “Jesus”.

Capítulo XXIX (pp. 344 – 354)	
<i>Die Stäuber</i>	
	Escena: Oskar no ve a la figura del niño Jesús tocar el tambor, pese quedarse algunas noches en la Iglesia del Sagrado Corazón.
	Escena: Matzerath se niega a entregar a Oskar al Ministerio de Salud.
	Escena: Oskar es admitido en la banda de los <i>Stäuber</i> después de destruir con su grito vitridestructor los cristales de una fábrica de chocolate.

Capítulo XXX (pp. 355 – 366)	
<i>Das Krippenspiel</i>	
	Escena: Los chicos muestran a Oskar un depósito con armas y una caja repleta de dinero.
	Escena: Los muchachos entran en el museo para buscar a la figura de madera Niobe.
	Escena: Los muchachos roban en el edificio de las Juventudes Hitlerianas.
	Escena: El mecánico Walter visita a los chicos.
	Escena: La banda se divide.
	Escena: Los hermanos Rennwald ingresan en la banda.
	Escena: Störtebecker hace una observación sobre la muchacha que aparece en un tapiz robado en una iglesia y Luzie, la hermana de los Rennwald.

	Escena: La banda es capturada por la policía en la Iglesia del Sagrado Corazón.
--	---

Capítulo XXXI (pp. 366 – 378)	
<i>Die Ameisenstrasse</i>	
	Escena: Juicio a los miembros de la banda.
	Escena: Un funcionario entrega a Matzerath un escrito oficial del Ministerio de Salud y le advierte sobre el peligro que corre Oskar de caminar solo por la calle.
	Escena: Acondicionamiento de la bodega como refugio.
	Escena: Matzerath y Maria hallan a <i>Mutter Truczinski</i> , después de un ataque aéreo, muerta junto a la ventana de su cuarto.
	Escena: El cadáver de <i>Mutter Truczinski</i> es introducido en un ataúd improvisado.
	Escena: El ataúd con el cadáver de <i>Mutter Truczinski</i> es transportado al parque Steffen.
	Escena: Oskar busca a Luzie Rennwald entre los ahorcados que cuelgan de los árboles.
	Escena: Matzerath y Heilandt colocan la carretilla con la que transportaron el ataúd de <i>Mutter Truczinski</i> en la tienda.
	Escena: Oskar y Matzerath ven, desde el desván, Danzig en llamas.
	Escena: Matzerath enciende la radio, pero ya no funciona.
	Escena: Ametrallamiento de Matzerath en la bodega por unos soldados rusos.

Capítulo XXXII (pp. 379 – 390)	
Soll ich oder soll ich nicht	
	Escena: Fajngold, un judío superviviente del campo de concentración de Treblinka, llega a la casa de Oskar.
	Escena: Maria muestra a Fajngold el cadáver de Matzerath.
	Escena: Heilandt construye un ataúd para el cadáver de Matzerath.
	Escena: Fajngold ayuda a Maria en el traslado del cadáver de Matzerath al cementerio.
	Escena: Maria, Fajngold y Heilandt cavan una tumba para Matzerath en el cementerio de Saspe.
	Escena: Oskar busca el lugar de la muerte de Jan.
	Escena: Oskar se tira a la tumba de su padre después de tomar la decisión de crecer.

Capítulo XXXIII (pp. 390 – 401)	
Desinfektionsmittel	
	Escena: <i>Flashforward</i> . Bruno mide a Oskar.
	Escena: Maria, Oskar y Kurt abandonan la casa de Maria Truczinski porque una familia polaca toma posesión de ella.
	Escena: Una médico no logra diagnosticar la enfermedad de Oskar y aconseja a Maria que marchen hacia el oeste.
	Escena: Fajngold mide la fiebre de Oskar.
	Escena: Fajngold cuenta a Oskar, Maria y Kurt, mientras los desinfecta, su labor como desinfectador en el campo de concentración de Treblinka.
	Escena: La fiebre de Oskar baja.

	Escena: El señor Fajngold saca el negocio adelante.
	Escena: La abuela de Oskar les visita y les cuenta el ajusticiamiento del marido de Hedwig.
	Escena: Maria rechaza la proposición de boda de Fajngold y le comunica su intención de marchar al oeste.
	Escena: Fajngold se ofrece acompañarles a la estación de trenes.
	Escena: Los cuatro de camino a la estación.
	Escena: El tren comienza su marcha con ellos hacia el oeste.

Capítulo XXXIV (pp. 401 – 411)	
<i>Wachstum im Güterwagen</i>	
	Escena: <i>Flashforward</i> . El enfermero Bruno acepta seguir escribiendo la biografía de Oskar porque este tiene los dedos hinchados.
	Escena: En Gydnia un oficial polaco abofetea a un hombre, que afirma haber sido socialdemócrata antes de la guerra, por negarse a hacer sitio a la gente nueva que entra en el vagón.
	Escena: Oskar salva el álbum de fotos y la mochila que se querían llevar unos jóvenes polacos que han parado el tren para robar a los viajeros.
	Escena: Oskar muestra el álbum de fotos a un partisano.
	Escena: El socialdemócrata recibe una patada de unos jóvenes polacos que intentan robarle su traje.
	Escena: Fallece el socialdemócrata.
	Escena: Las monjas limpian el vagón.
	Escena: En Stolp la familia del socialdemócrata quita la ropa a su cadáver antes de ser retirado del vagón.

	Escena: Pasado Stettin, Oskar grita porque su dolor se hace insoportable. Sus gritos ya no rompen ningún cristal.
	Escena: Oskar sufre unos terribles dolores en Schwerin.
	Escena: Oskar es hospitalizado en Düsseldorf.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Bruno describe y mide a Oskar.

DRITTES BUCH

Capítulo XXXV (pp. 415 – 429)	
<i>Feursteine und Grabsteine</i>	
	Escena: Guste, la hermana de Maria, afirma que todo cambiará con el regreso de su marido preso en Rusia.
	Escena: Oskar se percata de que la casa de Guste es un puesto del mercado negro.
	Escena: Oskar toma café con Guste.
	Escena: Kurt vende piedras de mecheros.
	Escena: Kurt se niega a revelar a su padre de dónde saca las piedras.
	Escena: Oskar se forma culturalmente.
	Escena: Oskar flirtea con las enfermeras.
	Escena: Oskar se pasea por el cementerio de Western.
	Escena: Oskar pide a Korneff que le deje trabajar como aprendiz en su taller de lápidas.
	Escena: Oskar cambia el collar de rubíes que Jan regaló a su madre por una cartera de piel y cartones de tabaco.
	Escena: Oskar comunica a los habitantes de la casa de Guste su decisión de dedicarse a las lápidas.
	Escena: Oskar desempeña felizmente su trabajo en el taller de Korneff.

	Escena: Oskar y Korneff cargan una losa en el automóvil.
	Escena: De camino al cementerio se encuentra Oskar con la enfermera Gertrud frente a la puerta de un hospital.
	Escena: Oskar cree ver a Schugger-Leo.
	Escena: Mientras trabajan se celebra una ceremonia funeraria.

Capítulo XXXVI (pp. 430 – 441)	
Fortuna Nord	
	Escena: A Oskar y a Korneff les toman las medidas para un traje.
	Escena: Un vendedor de zapatos del mercado negro paga con zapatos a Oskar y Korneff por su trabajo.
	Escena: Oskar encarga a Maria que compre unas camisas blancas.
	Escena: Oskar y Korneff se sorprenden cuando se ponen los trajes que han ido a recoger.
	Escena: Oskar se presenta con su nuevo traje ante las enfermeras.
	Escena: Oskar concierta cita con Gertrud.
	Escena: Gertrud planta a Oskar después de haber bailado con él.
	Escena: Oskar conoce en el local de baile a Helma y Hannelore.
	Escena: Oskar mantiene relaciones sexuales no profundas con Hannelore.
	Escena: Oskar y Korneff realizan algunos encargos.

	Escena: Oskar y Korneff instalan un panteón en un cementerio situado junto a la central eléctrica Fortuna Nord.
	Escena: Oskar propone a Maria el matrimonio.

Capítulo XXXVII (pp. 441 – 455)	
<i>Madonna</i>	
	Escena: Oskar accede a servir como modelo en la Academia de Bellas Artes.
	Escena: El profesor Kuchen examina a Oskar.
	Escena: Oskar posa como modelo para los alumnos del profesor Kuchen.
	Escena: Los estudiantes pintan escenarios en ruinas alrededor de su figura.
	Escena: El profesor Kuchen retrata a Oskar.
	Escena: Oskar posa desnudo para el escultor Maruhn.
	Escena: El profesor Maruhn presenta Oskar a sus alumnos.
	Escena: Oskar posa como modelo desnudo para los alumnos de Maruhn.
	Escena: Oskar sirve como modelo para unos pintores.
	Escena: Oskar se disfraza de bufón.
	Escena: Un policía facilita a Oskar el acceso a los sótanos donde tiene lugar la fiesta de la academia.
	Escena: Oskar conoce a dos chicas chinas.
	Escena: Oskar se encuentra con Lankes, que le presenta a Ulla.
	Escena: Lankes fuerza a Ulla para posar de modelo.
	Escena: Oskar pasea con Ulla.

	Escena: El pintor Raskolnikoff seduce a Ulla.
	Escena: Ulla y Oskar posan desnudos para el cuadro Madona 49.
	Escena: Maria agrede e insulta a Oskar por haber posado desnudo para el cuadro.
	Escena: Oskar decide abandonar la casa de Guste.

Capítulo XXXVIII (pp. 455 – 467)	
<i>Der Igel</i>	
	Escena: Ulla acompaña a Oskar, que busca habitación, a la oficina de atención al estudiante.
	Escena: Korneff acepta de nuevo a Oskar en su taller de lápidas sepulcrales.
	Escena: Oskar visita la habitación que se alquila en el piso de Zeidler.
	Escena: Zeidler rompe enfurecido unas copitas.
	Escena: Oskar escucha los pasos de la enfermera Dorothea desde su habitación.
	Escena: Oskar examina el correo de Dorothea.

Capítulo XXXIX (pp. 467 – 478)	
<i>Im Kleiderschrank</i>	
	Escena: Oskar y Ulla posan como modelos para los nuevos estudiantes de la academia.
	Escena: Ulla se promete con el pintor Meitel.
	Escena: La relación de Ulla con Meitel acaba.
	Escena: Raskolkinoff pinta a Oskar y Ulla en dos cuadros.
	Escena: Oskar se autosatisface sexualmente dentro del armario de la enfermera Dorothea.

Capítulo XL (pp. 478 – 489)	
<i>Klepp</i>	
	Escena: Oskar intenta sentir el mechón de cabello de Dorothea.
	Escena: El señor Münzer tose con la intención de atraer a Oskar a su habitación.
	Escena: Oskar intenta tocar el tambor en su habitación.
	Escena: Oskar se sitúa delante la puerta de Müntzer para oír su tos.
	Escena: Al examinar el correo de la enfermera Dorothea, encuentra Oskar una carta del doctor Werner.
	Escena: Oskar lee la carta del doctor Werner.
	Escena: El señor Münzer le pide a Oskar un vaso de agua desde su habitación.
	Escena: Oskar conoce a Klepp.

Capítulo XLI (pp. 489 – 500)	
<i>Auf dem Kokosteppich</i>	
	Escena: Oskar y Klepp buscan un guitarrista para su grupo de Jazz.
	Escena: Oskar y Klepp establecen una buena relación de amistad.
	Escena: Klepp y Oskar ayudan a Zeidler a colocar una alfombra.
	Escena: Oskar tiene un incidente con la enfermera Dorotea.
	Escena: Los Zeidler encuentran a Oskar tirado sobre la alfombra.

	Escena: Klepp y Scholler consuelan a Oskar.
	Escena: Fundación de la Banda de Jazz <i>The Rhine River Three</i> .

Capítulo XLII (pp. 500 – 516)	
<i>Im Zwiebelkeller</i>	
	Escena: Schmuß contrata al grupo musical de Oskar para tocar en el <i>Zwiebelkeller</i> .
	Escena: La actuación de Schmuß hace que los clientes del local lloren.
	Escena: La señorita Pioch cuenta su historia de amor con el señor Vollmer.
	Escena: <i>Flashback</i> . Historia de amor de Gudrun y Gerhard, dos jóvenes estudiantes que acuden al local a llorar intencionadamente.
	Escena: Los músicos tocan después del acto de llorar.
	Escena: Schmuß intenta agredir a su mujer Billy.
	Escena: Orgía en el local.
	Escena: Oskar hace llorar a los clientes tocando su tambor.

Capítulo XLIII (pp. 516 – 531)	
<i>Am Atlantikwall oder es können die Bunker ihren Beton nicht loswerden</i>	
	Escena: Schmuß caza trece pajarillos.
	Escena: Schmuß muere en un accidente de tráfico al volcar el automóvil que conducía; su mujer, Scholle y Klepp quedan heridos.
	Escena: Klepp convaleciente relata a Oskar en el hospital como sucedió el accidente.

	Escena: Entierro del señor Schmuh.
	Escena: Oskar rechaza firmar el contrato que le propone el Doctor Dösch para hacer giras.
	Escena: Lankes abofetea a Ulla por acompañar a Oskar en su viaje a la Normandía.
	Escena: Oskar y Lankes llegan a las antiguas fortificaciones germanas de la costa normanda.
	Escena: Oskar y Lankes comen el bacalao que este último ha conseguido a cambio de pintar un cuadro en la embarcación de unos pescadores.
	Escena: Lankes echa a Herzog del lugar al intentar este último entrar en el Dora Siete para comer también el bacalao.
	Escena: Sor Agneta visita a Lankes y a Oskar.

Capítulo XLIV (pp. 531 – 542)	
<i>Der Ringfinger</i>	
	Escena: Zeidler se enfada porque Oskar y Klepp no trabajan.
	Escena: Pese a las ofertas, Oskar no quiere seguir dedicándose al Jazz.
	Escena: Klepp encuentra al baterista Bobby para que toque Jazz con él.
	Escena: Oskar llama a Dösch por teléfono.
	Escena: Reencuentro de Oskar con su mentor Bebra.
	Escena: La compañía de música prepara las giras de Oskar.
	Escena: Oskar es fotografiado por periodistas.
	Escena: Éxitos de Oskar en sus giras.

	Escena: Oskar toca la <i>Schwarze Köchin</i> para unos viejos mineros.
	Escena: Segunda visita de Oskar a su mentor Bebra.
	Escena: Segunda gira de Oskar.
	Escena: Tercera gira de Oskar.
	Escena: Oskar necesita ver las fotografías de ancianos en una sala de grabación de discos para poder tocar el tambor.
	Escena: Oskar propone a Maria que le comprará un comercio de comestibles si abandona a Stenzel.
	Escena: Oskar se entera de la muerte de Bebra.
	Escena: Klepp se casa.
	Escena: Oskar alquila la habitación que dejó Dorothea.
	Escena: Oskar alquila un perro.
	Escena: El perro le lleva un dedo anular de una mujer con un anillo.
	Escena: Vittlar le llama desde lo alto de un manzano.

Capítulo XLV (pp. 542 – 557)	
<i>Die letzte Strassenbahn oder Anbetung eines Weckglases</i>	
	Escena: Vittlar pregunta a Oskar por el objeto que le ha traído el perro.
	Escena: Vittlar llama a Oskar.
	Escena: Oskar entrega el anillo a Vittlar.
	Escena: Oskar y Vittlar devuelven el rottweiler al centro de alquiler canino.
	Escena: Korneff hace un modelo del dedo en yeso.
	Escena: Oskar le explica a Vittlar, en el transcurso de la cena en un restaurante de la estación, los motivos que tiene para quedarse con el dedo.

	Escena: En la casa de Zeidler, pide Oskar a Vittlar que ponga por escrito la oración sobre el dedo; que, según el segundo, indica la coincidencia de los datos de la dueña del dedo con los de la enfermera Dorothea Köngetter.
	Escena: Oskar reza mientras toca el tambor.
	Escena: Oskar presenta Maria, Kurt y Guste a Vittlar.
	Escena: Oskar presenta Klepp a Vittlar.
	Escena: Oskar y Vittlar roban un tranvía por la noche.
	Escena: Dos hombres agreden en el tranvía a un tercero que está acusado de haber defendido la Oficina de Correos Polaca de Danzig en el año 1939.
	Escena: La caballería polaca se lleva al miope Viktor y a los dos verdugos que quieren cumplir la orden de fusilamiento del año treinta y nueve.
	Escena: Oskar le dice a Vittlar que lo denuncie para que se haga famoso.
	Escena: Oskar se duerme sobre el agujero que ha escarbado en la tierra.
	Escena: Oskar no para de reírse mientras se da a la fuga.

Capítulo XLVI (pp. 558 –569)	
<i>Dreißig</i>	
	Escena: Oskar descarta la fuga hacia el este.
	Escena: <i>Flashforward</i> . El abogado de Oskar le comunica a él y sus invitados que el proceso será revisado porque se sospecha de Beate.
	Escena: Oskar examina su pasaporte en el taxi que lo lleva a la estación.

	Escena: Oskar huye en tren hacia París.
	Escena: Oskar llega en metro a la estación de Maison Blanche.
	Escena: <i>Flashforward</i> . Oskar intenta dormir en su cama del sanatorio.
	Escena: Oskar sube por las escaleras mecánicas de la estación de Maison Blanche.
	Escena: Oskar es detenido.
	Escena: Oskar reflexiona sobre la <i>Schwarze Köchin</i> .

1. 6. Segmentación del discurso fílmico

Antes de comenzar con el análisis del discurso fílmico, se cree oportuno indicar que se procederá a su segmentación, señalando la distribución cronológico-espacial de los episodios, las secuencias y escenas que lo conforman.

También es conveniente advertir que dada la alta condensación que ofrece el referente literario, varía, como es evidente, la extensión del contenido temático del capítulo adaptado al ente de expresión audiovisual, produciéndose así numerosas omisiones; además, varias escenas y elementos distribuidos por los distintos capítulos pueden aparecer de forma concentrada en una misma secuencia, o, por el contrario, unas breves líneas pueden haber sido densamente trasladadas al texto fílmico.

Créditos (0'00'' - 1'11'')
Tiempo
0'00''

Primer episodio: *La historia de los abuelos de Oskar*

(Secuencias 1 – 3)

Primera secuencia (1'11'' - 5'08'')	
Tiempo	Escena
1'11''	Anna Bronski esconde bajo sus faldas a Joseph Koljaiczek que huye de dos gendarmes.

Segunda secuencia (5'08'' - 6'07'')	
Tiempo	Escena
5'08''	Koljaiczek, acosado por la policía, se tira al agua y no vuelve a aparecer más: «Nach diesem Sprung ins Wasser tauchte Koljaiczek nie wieder auf».

Tercera secuencia (6'07'' - 6'38'')	
Tiempo	Escena
6'07''	Koljaiczek aparece en el centro del cuadro fumando un gran puro y sentado detrás de una gran mesa. La voz de fuera de campo de Oskar relata que es un millonario que debe su fortuna al comercio maderero, la fabricación de cerillas y a su participación como accionista en compañías de seguros antiincendios.

Segundo episodio: *La joven Agnes*

(Secuencias 4 – 8)

Cuarta secuencia (6'38'' - 6'56'')	
Tiempo	Escena
6'38''	Anna con su hija pequeña Agnes en el mercado portuario de Danzig. La imagen se cierra con un iris.

Quinta secuencia (6'56'' - 7'28'')	
Tiempo	Escena
6'56''	Apertura de iris. Han pasado los años. Es la época de la Primera Guerra Mundial. Aparecen Anna, como una mujer mayor, con su hija Agnes, ya una bella chica joven.

Sexta secuencia (7'28''- 8'13'')	
Tiempo	Escena
7'28''	En una revisión militar Jan Bronski es declarado no apto para servir en filas.
7'46''	Jan comunica a Agnes que ha sido liberado del servicio de armas.

Séptima secuencia (8'13'' - 8'34'')	
Tiempo	Escena
8'13''	Agnes Bronski prueba la sopa que ha preparado el experimentado cocinero Alfred Matzerath.

Octava secuencia (8'34'' - 9'56'')	
Tiempo	Escena
8'34''	Anna Bronski y su hija Agnes se percatan de que Jan y Alfred hacen buenas migas.

Tercer episodio: *Los primeros años de Oskar*
(Secuencias 9 – 19)

Novena secuencia (9'56'' - 12'22'')	
Tiempo	Escena
9'56''	Fuerte lluvia en el <i>Labesweg</i> .

10'15''	Agnes gime en la cama por los dolores del parto.
10'27''	Oskar escucha los latidos del corazón de su madre desde dentro del útero materno.
10'40''	Nacimiento de Oskar. Su madre le promete un tambor para su tercer cumpleaños.
12'03''	Oskar tumbado en la bañera se imagina tocando el tambor en su tercer cumpleaños.

Décima secuencia (12'22'' - 19'42'')	
Tiempo	Escena
12'22''	Celebración del tercer cumpleaños del pequeño Oskar. Además de él, se hallan en la sala su abuela, su madre, Alfred, Jan, el vendedor de verduras Greff y su mujer, y el pastelero Scheffler, que también está acompañado por su esposa.
14'49''	Alfred olvida cerrar la trampilla de la bodega.
14'51''	Greff mide a Oskar.
15'28''	Los invitados cantan y juegan a las cartas. Oskar se mete debajo de la mesa y observa como Jan Bronski introduce su pie derecho entre las piernas de su madre.
16'41''	Oskar sale de la sala de estar y se dirige a la tienda. Se para y dirige su mirada hacia la trampilla del sótano. Es el momento en el que decide dejar de crecer.
17'29''	Oskar se tira escaleras abajo.
18'26''	Agnes pierde los nervios al ver a su hijo tendido sobre el suelo. Greff se lleva en brazos al pequeño Oskar.

Undécima secuencia (19'42'' - 20'16'')	
Tiempo	Escena
19'42''	Oskar yace en su cama. Jan está junto a él. El médico aconseja a sus padres que el pequeño no se levante en dos semanas.

Duodécima secuencia (20'16'' - 20'38'')	
Tiempo	Escena
20'16''	Oskar molesta a sus vecinos con su continuo tamboreo.

Decimotercera secuencia (20'38'' - 21'55'')	
Tiempo	Escena
20'38''	Oskar emite un grito que destruye los cristales del reloj de la sala para que no le quiten su tambor.

Decimocuarta secuencia (21'55'' - 22'47'')	
Tiempo	Escena
21'55''	Oskar, seguido de un grupo de niños, toca el tambor por la calle. Después se detiene para destruir los cristales de una farola con su grito vitridestructor.
22'29''	Oskar y los niños cruzan la calle delante de una pequeña procesión de las S-A.

Decimoquinta secuencia (22'47'' - 24'18'')	
Tiempo	Escena
22'47''	Oskar comunica al verdulero Greff su intención de aprender a leer y a escribir.

Decimosexta secuencia (24'18'' - 26'05'')	
Tiempo	Escena
24'18''	Matzerath hace una foto a Oskar y a sus compañeros en su primer día de escuela.
24'32''	Oskar destroza con su grito vitridestructor los cristales de las gafas de la maestra Spollenhauer cuando esta intenta arrebatarse su querido tambor.

Decimoséptima secuencia (26'05'' - 27'35'')	
Tiempo	Escena
26'05''	Oskar emite un grito vitridestructor que destruye todos los recipientes de cristal del Doctor Hollatz cuando este intenta arrebatarse el tambor.

Decimoctava secuencia (27'35'' - 28'28'')	
Tiempo	Escena
27'35''	Agnes, orgullosa, lee en voz alta el artículo que trata sobre la voz de su hijo. Después discute con su marido y Oskar sale de la tienda.

Decimonovena secuencia (28'28'' - 30'34'')	
Tiempo	Escena
28'28''	Unos niños preparan en el patio una sopa que tiene como ingredientes orina, ranas, etc.
29'47''	Los niños obligan a Oskar a probar la sopa.
30'27''	Meyn toca su trompeta. Fundido en negro.

Cuarto episodio: *La pareja adúltera*
(Secuencias 20 – 23)

Vigésima secuencia (30'34'' - 33'01'')	
Tiempo	Escena
30'34''	Oskar y su madre bajan del tranvía.
31'10''	Oskar y su madre caminan por la <i>Heveliusplatz</i> .
31'49''	Oskar y su madre llegan a la Oficina Postal Polaca de Danzig.
31'57''	Montaje de varios planos consecutivos que presentan a Jan haciendo su trabajo habitual.
32'13''	Jan acaba su jornada de trabajo.
32'20''	Kobyella, el portero del edificio, le pregunta a Oskar si quiere que le repare su tambor.
32'31''	Los tres caminan hasta una tienda de juguetes. Jan se despide de Oskar y su madre.

Vigésimo primera secuencia (33'01'' - 35'06'')	
Tiempo	Escena
33'01''	Markus regala un tambor a Oskar. La madre deja a su hijo al cuidado del comerciante judío y se marcha con la excusa de tener que resolver asuntos importantes.

Vigésimo segunda secuencia (35'06'' - 37'55'')	
Tiempo	Escena
35'06''	Oskar sigue a su madre por la calle.
36'12''	Jan y Agnes hacen el amor.
37'30''	Oskar choca sin querer con un ciclista.

Vigésimo tercera secuencia (37'55 – 41'01'')	
Tiempo	Escena
37'55''	Oskar mira hacia la torre del ayuntamiento.
38'25''	Oskar llega a la torre y se sienta entre los barrotes de la balaustrada.
40'12''	Oskar destroza con su grito vitridestructor los cristales del teatro de la ciudad.

Quinto episodio: *La llegada de los nazis*
(Secuencias 24 – 27)

Vigésimo cuarta secuencia (41'01'' - 43'26'')	
Tiempo	Escena
41'01''	Desde los altavoces del <i>Labesweg</i> se oye un discurso del <i>Führer</i> . Al entrar en la tienda Agnes se queja a su marido de que ellos son los únicos que no lo pueden escuchar.

Vigésimo quinta secuencia (43'26'' - 47'06'')	
Tiempo	Escena
43'26''	Oskar disfruta en el circo con la función artística de los enanos.
45'55''	Oskar hace una demostración de su grito vitridestructor ante el liliputiense Bebra, que queda maravillado al ver cómo explotan las bombillas.
46'11''	Agnes y Matzerath llaman a Oskar.
46'16''	Oskar se despide de su nuevo amigo Bebra.

Vigésimo sexta secuencia (47'06'' - 49'28'')	
Tiempo	Escena
47'06''	Unos pequeños alemanes saludan a Jan con un rotundo "Heil Hitler".
47'16''	La familia, contenta, escucha la nueva radio.
47'43''	Matzerath recomienda a Jan que apueste por Alemania.
49'14''	Oskar enciende la radio y escucha la emisión del discurso de Löbsack, el jefe nacionalsocialista de instrucción del distrito.

Vigésimo séptima secuencia (49'28'' - 54'47'')	
Tiempo	Escena
49'28''	El líder nazi Löbsack habla a una entusiasmada masa de alemanes.
50'12''	Oskar convierte el aburrido mitin nazi en un vals.

Sexto episodio: *La muerte de Agnes*
(Secuencias 28 – 39)

Vigésimo octava secuencia (54'47'' - 57'59'')	
Tiempo	Escena
54'47''	Panorámica de la ciudad de Danzig.
55'02''	Oskar observa cómo su tío Jan posa su mano sobre la pierna de su madre.
55'58''	Los cuatro paseantes observan a un hombre pescando anguilas con una cabeza de caballo; hecho que hace vomitar a Agnes.

Vigésimo novena secuencia (57'59'' - 63'08'')	
Tiempo	Escena
57'59''	Oskar observa como Alfred corta las anguilas vivas.
58'30''	Alfred obliga a su mujer a comer las anguilas.
60'00''	Oskar, escondido dentro de un armario, observa cómo Jan tranquiliza a su madre en el dormitorio.
62'02''	Jan y Matzerath se quedan asombrados al ver a Agnes comer las anguilas.

Trigésima secuencia (63'08'' - 64'27'')	
Tiempo	Escena
63'08''	Markus pide a Agnes que ella y su hijo marchen con él a Londres.

Trigésimo primera secuencia (64'27'' - 67'11'')	
Tiempo	Escena
64'27''	Oskar le pide al niño Jesús que toque el tambor.
65'56''	Agnes se confiesa de sus relaciones sexuales.

Trigésimo segunda secuencia (67'11'' - 68'54'')	
Tiempo	Escena
67'11''	Oskar se percata del extraño comportamiento de su madre al verla comer con tanto ímpetu las sardinas.

Trigésimo tercera secuencia (68'54'' - 69'51'')	
Tiempo	Escena
68'54''	Alfred y la abuela Bronski observan preocupados el extraño comportamiento de Agnes. Su madre le quita el pescado y lo tira a la calle.

69'42''	Meyn, con uniforme nacionalsocialista, le dice al pastelero Scheffler que ha comenzado una nueva época.
---------	---

Trigésimo cuarta secuencia (69'51'' - 71'46'')	
---	--

Tiempo	Escena
69'51''	La abuela de Oskar adivina que su hija está embarazada.
71'02''	Agnes muere en el cuarto de baño.

Trigésimo quinta secuencia (71'46'' - 75'05'')	
---	--

Tiempo	Escena
71'46''	Entierro de Agnes. Oskar, Alfred, Jan y la abuela están consternados. Los nazis Meyn y Scheffler obligan al bondadoso vendedor de juguetes judío a abandonar el cementerio.
73'41''	Markus se encuentra a la salida del cementerio con Oskar y le da una limosna a Schugger-Leo.

Trigésimo sexta secuencia (75'05'' - 75'29'')	
--	--

Tiempo	Escena
75'05''	Plano en contrapicado general de Alfred, Oskar y Markus sentados en la carroza que los lleva al banquete mortuario.
75'14''	Panorámica de la carretera rural por donde pasa la carroza.

Trigésimo séptima secuencia (75'29'' - 76'43'')	
--	--

Tiempo	Escena
75'29''	Los invitados toman asiento para el banquete mortuario en el granero.
76'00''	Los comensales almuerzan.

Trigésimo octava secuencia (76´43´´ - 77´13)	
Tiempo	Escena
76´43´´	Plano-secuencia de Sigismund rezando a la manera hebrea.

Trigésimo novena secuencia (77´13´´ - 78´10)	
Tiempo	Escena
77´13´´	Oskar, Alfred y Jan brindan.
77´21´´	Oskar busca refugio bajo las faldas de su abuela.
77´39´´	Los viudos Jan y Alfred juegan a las cartas en el granero.

Séptimo episodio: *La muerte de Markus*
(Secuencias 40 – 41)

Cuadragésima secuencia (78´10´´ - 79´03´´)	
Tiempo	Escena
78´10´´	Panorámica de la ciudad de Danzig.
78´30´´	Hombres uniformados de las SA, entre ellos el trompeta Meyn, vestido también con el uniforme de las SA, sacan objetos de la sinagoga en llamas para tirarlos a una hoguera.
78´39´´	Oskar se asombra al ver a su padre ayudando a los delincuentes de las SA en el salvaje saqueo.

Cuadragésimo primera secuencia (79´03´´ - 80´33´´)	
Tiempo	Escena
79´03´´	Oskar observa como hombres de las SA saquean el comercio del generoso judío ante la pasiva mirada de un policía alemán.

79'46''	Oskar encuentra al bondadoso judío que se ha suicidado con veneno: «Es war einmal ein Blechtrommler, der hiess Oskar. Es war einmal ein Spielzeughändler, der hiess Markus und nahm mit sich alles Spielzeug dieser Welt». Fundido en negro.
---------	--

Octavo episodio: *La muerte de Jan*
(Secuencias 42 – 48)

Cuadragésimo segunda secuencia (80'33'' - 82'40'')	
Tiempo	Escena
80'33''	Oskar se encuentra con Jan en la <i>Heveliusplatz</i> .
80'45''	Un delincuente nacionalsocialista cierra el paso a Oskar y Jan cuando estos se dirigen a la Oficina Postal Polaca.
81'41''	Jan y Oskar entran en el edificio. Los valientes polacos preparan su defensa.

Cuadragésimo tercera secuencia (82'40'' - 84'48'')	
Tiempo	Escena
82'40''	Panorámica de la ciudad de Danzig. Discurso en <i>over</i> de Adolf Hitler del uno de septiembre de 1939 ante el <i>Reichstag</i> .
83'06''	Oskar se despierta en un cuarto sin ventanas.
84'06''	Patriotas polacos disparan desde las ventanas de la sala de las taquillas a los asaltantes nazis.
84'43''	Contrapicado de Oskar en el pasillo.

Cuadragésimo cuarta secuencia (84´48´´- 86´40´´)	
84´48´´	Al ir a coger Kobyella un tambor para Oskar, es herido mortalmente por los soldados alemanes que disparan desde la calle.
86´30´´	Una explosión alcanza la sala de las taquillas.
86´33´´	Una tanqueta dispara desde la calle.
86´38´´	Un defensor polaco reza..

Cuadragésimo quinta secuencia (86´40´´-89´08´´)	
Tiempo	Escena
86´40´´	Jan, Oskar y el convaleciente Kobyella juegan a las cartas.
87´51´´	Los alemanes penetran en el edificio postal.
88´12´´	Kobyella muere.
88´40´´	Los alemanes disparan desde la calle.
88´48´´	Jan sufre un ataque de nervios.

Cuadragésimo sexta secuencia (89´08´´- 91´10´´)	
Tiempo	Escena
89´08´´	Los defensores polacos se rinden.
89´48´´	Los alemanes capturan a Jan.
90´36´´	Jan y otros defensores del edificio son puestos de cara a la pared con las manos en alto. El polaco muestra una carta de la reina de corazones que tiene en la palma de la mano.

Cuadragésimo séptima secuencia (91´10´´ - 92´16´´)	
Tiempo	Escena
91´10´´	Schugger-Leon dice a Oskar que Jan fue fusilado.

Cuadragésimo octava secuencia (92'16'' - 93'06'')	
Tiempo	Escena
92'16''	Alfred, Oskar, Scheffler y Greff tienen la oportunidad de ver al <i>Führer</i> en su visita a Danzig con motivo de la conmemoración de la unión de la ciudad al “gran <i>Reich</i> alemán”.
92'53''	Panorámica de Danzig. Fundido en negro.

Noveno episodio: *Los primeros amores de Oskar*
(Secuencias 49 – 58)

Cuadragésimo novena secuencia (93'06'' - 93'45'')	
Tiempo	Escena
93'06''	La abuela presenta la joven Maria a Oskar y Matzerath.

Quincuagésima secuencia (93'45'' - 94'39'')	
Tiempo	Escena
93'45''	Oskar y Maria rezan.

Quincuagésimo primera secuencia (94'39'' - 96'43'')	
Tiempo	Escena
94'39''	Maria y Oskar compran helados en la playa.
94'56''	Maria chupa el polvo efervescente que Oskar vierte sobre la palma de sus manos.

Quincuagésimo segunda secuencia (96´43´´ - 96´57´´)	
Tiempo	Escena
96´43´´	Oskar se interesa por la edad de Maria. Ambos tienen dieciséis años.

Quincuagésimo tercera secuencia (96´57´´ - 99´55´´)	
Tiempo	Escena
96´57´´	Una bañista acompaña a Oskar y a Maria a la cabina de baño.
97´21´´	El pequeño Oskar vive sus primeras relaciones sexuales con Maria.

Quincuagésimo cuarta secuencia (99´55´´ - 102´36´´)	
Tiempo	Escena
99´55´´	Alfred Matzerath se despide de Oskar y Maria para ir a celebrar victorias militares.
100´22´´	Oskar y Maria mantienen relaciones sexuales.

Quincuagésimo quinta secuencia (102´36´´ - 106´53´´)	
Tiempo	Escena
102´36´´	Oskar escucha a Alfred y a Maria haciendo el amor en la sala de estar.
102´51´´	Oskar se venga de ambos.

Quincuagésimo sexta secuencia (106´53´´ - 108´18´´)	
Tiempo	Escena
106´53´´	Alfred y el viejo Heilandt sacan la cuna de Oskar de la habitación para llevarla a la casa de <i>Mutter Truczinski</i> .
107´40´´	Oskar intenta provocar un aborto a Maria.

Quincuagésimo séptima secuencia (108´18´´ - 110´39´´)	
Tiempo	Escena
108´18´´	La señora Greff invita a Oskar a su habitación.
108´43´´	Oskar mantiene relaciones sexuales plenas con la señora Greff.
109´50´´	El señor Greff y sus chicos entran en su verdulería.
110´10´´	El pequeño Oskar sale de la cama de la señora Greff y se abrocha la bragueta tras haber cumplido con ella como un hombre.

Quincuagésimo octava secuencia (110´39´´ - 113´13´´)	
Tiempo	Escena
110´39´´	Los invitados al banquete hablan sobre la guerra durante la celebración del bautizo de Kurtchen. Oskar coge a su hijo en brazos y se lo lleva a otra habitación.
112´53´´	Oskar promete a su hijo un tambor el día de su tercer cumpleaños.

Décimo episodio: *La compañía teatral*
(Secuencias 59 – 65)

Quincuagésimo novena secuencia (113´13´´ - 115´30´´)	
Tiempo	Escena
113´13´´	Bebra presenta a Oskar la signorina Roswitha Raguna, una hermosa italiana de su misma estatura.
114´3´´	Bebra y Roswitha tratan de convencer a Oskar para que se una a su teatro de campaña.

Sexagésima secuencia (115'30'' - 116'02'')	
Tiempo	Escena
115'30''	Oskar, Roswitha, Bebra y otros liliputienses más hacen propaganda para su teatro a los pies de la Torre Eiffel.

Sexagésimo primera secuencia (116'02'' - 116'52'')	
Tiempo	Escena
116'02''	Oskar hace una demostración de su grito vitridestructor ante el público del teatro.

Sexagésimo segunda secuencia (116'52'' - 120'17'')	
Tiempo	Escena
116'52''	La compañía teatral se dirige en un vehículo militar hacia la costa atlántica.
117'14''	Los miembros de la compañía teatral son recibidos por los militares.
117'49''	Oskar y Roswitha se expresan su amor.
117'59''	Los artistas de la compañía teatral, excepto Roswitha, realizan varias representaciones sobre un búnker.
118'59''	Los miembros de la compañía teatral almuerzan sobre el búnker.

Sexagésimo tercera secuencia (120'17'' - 122'32'')	
Tiempo	Escena
120'17''	Panorámica de un castillo francés.
120'23''	Actuación de la compañía teatral.
121'24''	Alarma aérea. El público busca refugio.
122'07''	Oskar y Roswitha se abrazan bajo una mesa durante un bombardeo aéreo.

Sexagésimo cuarta secuencia (122'32'' - 124'18'')	
Tiempo	Escena
122'32''	Bebra anuncia a Oskar y Roswitha la llegada de los invasores americanos.
123'27''	Roswitha muere por una explosión causada por un proyectil norteamericano.

Sexagésimo quinta secuencia (124'18'' - 125'29'')	
Tiempo	Escena
124'18''	La compañía teatral a bordo del camión que los lleva de camino a casa.
124'47''	Oskar se despide del grupo teatral.

Undécimo episodio: *Danzig en llamas*
(Secuencias 66 – 68)

Sexagésimo sexta secuencia (125'29'' - 126'48'')	
Tiempo	Escena
125'29''	Matzerath se alegra de ver de nuevo a Oskar.
125'46''	Oskar regala a su hijo Kurtchen un tambor por su tercer cumpleaños.

Sexagésimo séptima secuencia (126'48'' - 127'26'')	
Tiempo	Escena
126'48''	Plano en contrapicado de la torre de la catedral de Danzig en llamas.
126'53''	Gretchen abandona Danzig.

Sexagésimo octava secuencia (127'26'' - 127'43'')	
Tiempo	Escena
127'26''	Plano en contrapicado de Meyn tocando su trompeta.
127'30''	Oskar y Matzerath observan cómo arde la ciudad de Danzig.

Duodécimo episodio: *La muerte de Matzerath*
(Secuencias 69 – 71)

Sexagésimo novena secuencia (127'43'' - 128'30'')	
Tiempo	Escena
127'43''	Matzerath rompe el retrato del criminal Adolf Hitler y expresa por primera vez sus dudas en la victoria final alemana.

Septuagésima secuencia (128'30'' - 130'49'')	
Tiempo	Escena
128'30''	Matzerath muere ametrallado por soldados rusos.

Septuagésimo primera secuencia (130'49'' - 133'05')	
Tiempo	Escena
130'49''	Oskar decide volver a crecer en el entierro de Matzerath.

Decimotercer episodio: *Últimos días en Danzig*
(Secuencias 72 – 73)

Septuagésimo segunda secuencia (133'05' - 133'56'')	
Tiempo	Escena
133'05'	El convaleciente Oskar es visitado por su abuela.

Septuagésimo tercera secuencia (133'56'' - 138'12'')	
Tiempo	Escena
133'56''	Anna lleva en un carrito al herido Oskar a la estación de ferrocarriles.
134'36''	Maria, Oskar y Kurtchen suben al tren de mercancías que los transportará al oeste.
135'29''	El tren marcha por tierras cachubas. Una mujer mayor con faldas de color patata se sienta junto a una pequeña hoguera.
136'13''	Créditos: Imagen del tren alejándose.
138'12''	Fundido en negro.

SEGUNDO CAPÍTULO:

DIE BLECHTROMMEL, DE LA PALABRA ESCRITA A LA IMAGEN

2. 1. *Die Blechtrommel*, discurso literario y discurso fílmico

El análisis del filme objeto de nuestro estudio no ha entrañado apenas dificultad en el proceso de su segmentación. La estructuración secuencial de las escenas permite una comparación con su referente literario. A cada escena extraordinaria le sucede otra, lográndose así una construcción compuesta con un fluir emocional de hechos, acompañados por el tamboreo y grito vitridestructor de Oskar, lo cual ayuda a la comprensión del referente literario y proporciona una serie de secuencias, que únicamente tienen sentido en el conjunto de la trama, pero no por sí mismas. Igualmente sorprendente es la gran definición gráfica visual que infunde un inagotable sentido de color y composición. El uso de imágenes con movimientos acelerados y rápidos que tiene como referencia el cine mudo en un gran número de secuencias, dota al filme de una gran cualidad.

Se da el caso, como hemos podido comprobar en apartados anteriores, que una gran parte de la línea argumental del referente literario no pudo ser trasladada, incluso después de haberla rodado, excluyendo escenas tras el montaje final. Mediante la obligada e inevitable supresión

de parte del contenido de la obra literaria, ocasionada en parte por la propia naturaleza del cine, se aligera el acontecer monótono novelesco, lo cual dota al fluir de la trama filmica de una cierta agilidad narrativa; no obstante, en otros casos se obstaculiza el regular discurrir de una serie de hechos, que resultan en parte aislados al eliminar algunos fragmentos, o incluso caracteres.

Teniendo en cuenta las principales consecuencias de la omisión de una gran parte de la línea argumental, consideramos conveniente, antes de seguir con el presente estudio, indicar los capítulos no adaptados o que no aparecen en la versión final del texto filmico para facilitar una visión general de tan amplia reducción temática. Del primer libro (*Erstes Buch*) de la novela no han sido trasladados: *Das Fotoalbum*; *Rasputin und das ABC*; *Schaufenster*; *Heribert Truczinskis Rücken y Niobe*. Del segundo libro (*Zweites Buch*): *Fünfunddsiebzig Kilo*; *Die Stäuber*; *Das Krippenspiel*; *Wachstum im Güterwagen*.

Del tercer libro (*Drittes Buch*) no ha sido traducido ningún capítulo. No obstante, creemos necesario mencionar cuáles son: *Feuersteine und Grabsteine*; *Fortuna Nord*; *Madonna 49*; *Der Igel*; *Im Kleiderschrank*; *Klepp*; *Auf dem Kokost Teppich*; *Im Zwiebelkeller*; *Am Atlantikwall oder es können die Bunker ihren Beton nicht loswerden*; *Der Ringfinger*; *Die letzte Straßenbahn oder Anbetung eines Weckglases*; *Dreißig*.

La mayor parte de los capítulos del referente literario que se han adaptado al texto filmico han sido resumidos en diferente medida, incluso de algunos como *Kein Wunder*, *Schrott*, o *Desinfektionsmittel* solamente se ha hecho uso del contenido temático de algunos párrafos, logrando así la condensación máxima de la idea que se expresa en la novela; de ello mismo da fe el guión, del cual Volker Schlöndorff, el propio director del filme, reconoce que en su mayor parte se compone de frases de la novela y que solamente a veces se da una condensación temática: «Das Drehbuch besteht in großen Teilen aus Sätzen des Romans, nur manchmal gibt es

einen stoffraffenden Abnäher»¹. Lo cual, tendrá como resultado que el texto de numerosas escenas del guión sea una copia casi literal del texto de los correspondientes pasajes del relato literario. Por ello, cabe mencionar que, aunque la adaptación filmica no hace un total seguimiento de la línea argumental y narrativa del texto literario, sí compendie el universo histórico y sociopolítico en el que se insertan las dos primeras partes de *Die Blechtrommel*. Tanto el referente literario como el texto filmico, tratan sobre el proceso histórico y social sufrido por Alemania desde el período anterior a la Segunda Guerra Mundial hasta el final del conflicto bélico:

- Ingreso de Alfred Matzerath, el padre de Oskar, en las SA: creación de la criminal milicia alemana de asalto SA.
- Desfiles de hombres uniformados pertenecientes a la milicia de las SA: paulatino, pero progresivo crecimiento del movimiento nacionalsocialista en Alemania.
- Sustitución del retrato del compositor musical Beethoven por el del líder nacionalsocialista Hitler: ascensión del nazismo.
- Mitin nacionalsocialista en los Campos de Mayo: el nazismo como movimiento de masas en Alemania.
- Quema de la Sinagoga y destrucción de la tienda del judío Sigismund Markus: noche de los cristales rotos y persecución de los judíos por los alemanes.
- Asalto a la Oficina Postal Polaca: inicio de la Segunda Guerra Mundial.
- Período de Oskar en Francia: ocupación alemana de Francia.

¹ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 134.

- Vuelta de Oskar a su hogar: paulatina pérdida de la guerra por la Alemania nazi.
- Recolocación del retrato del compositor musical Beethoven en su espacio habitual: caída del movimiento nacionalsocialista.
- Muerte violenta de Alfred Matzerath: llegada de las tropas del Ejército Rojo.
- Huida de Maria, Oskar y Kurt hacia el oeste: expulsión de los alemanes de los territorios situados al oeste de los ríos Oder y Neißة que pasan a formar parte de Polonia.

Si bien se han conseguido trasladar satisfactoriamente los acontecimientos sociopolíticos más importantes de la Alemania nacionalsocialista al texto filmico, la obligada supresión de la tercera parte de la novela deja a un lado el período de la posguerra en la Alemania Occidental; del mismo modo, ha traído consigo una omisión de personajes secundarios en la película, aunque ocupan un papel importante en la novela, como es el caso de la elipsis del personaje Klepp. Entre él y el mismo Oskar se crea un diálogo, que informa mucho sobre su personalidad sin el tambor. La eliminación de esta figura tan relevante aísla al personaje principal y lo reduce a un elemento que se opone a los adultos. Asimismo, otros personajes secundarios como el enfermero Bruno, la esposa de Jan Bronski e hijos, los *Stäuber*, organización juvenil que combate al nazismo en la retaguardia, etc., no cobran vida en el texto filmico.

El filme refleja esencialmente la vida de Oskar y la de otras personas que gozan de un papel relevante: Agnes, Alfred Matzerath, Jan Bronski y su primer amor: Maria. Las restantes figuras, cuya presencia en la obra literaria es evidente y constante, aparecen en el texto filmico únicamente en determinados momentos para dotar al conjunto de la trama de los componentes de significación requeridos. Estas son: Abuela Koljaiczek: las cuatro faldas; el juguetero Sigismund Markus: los tambores de hojalata; el

artista Bebra: traición a los propios ideales; la sonámbula Roswitha: amor real y realizado; Bebra, Roswitha y los otros artistas liliputienses: su mundo verdadero e ideal; el mendigo Schugger-Leo: la locura; el verdulero Greff: la homosexualidad encubierta; el trompeta Meyn: acogida de los ideales nacionalsocialistas alemanes por la mentalidad burguesa alemana; Lina: la mujer frustrada.

En lo referente al aspecto físico de los personajes, se mantiene en el filme una sorprendente fidelidad con los que aparecen en la novela. Las descripciones de las figuras que aparecen tanto en el diario de Schlöndorff, como en la guía filmica, tienen su origen en el referente literario.

Igualmente se mantiene una sorprendente fidelidad a los detalles mínimos, como por ejemplo los paquetes del detergente Persil, el piano de la sala de estar, la tribuna, los retratos de Hitler y Beethoven, cuadros de “La Magdalena”, y en general los escenarios.

La supresión de una gran parte de la línea argumental afecta también, aunque en menor medida, a los elementos de escándalo y sexualidad, los asuntos más importantes de la novela que Schlöndorff traspasa a la película. La exclusión de la secuencia de la lectura de Rasputin por parte de Greta Scheffler y Agnes del montaje final de la película, conllevan la pérdida de una considerable manifestación expresiva de la sexualidad tan propia de la prosa de Grass.

Del mismo modo, la supresión de parte del contenido del referente afecta al comienzo y final del filme. Este tiene una estructura circular que comienza y acaba en una mujer sentada en un campo de patatas. Las secuencias inicial y final de la película representan un imprevisible fluir de los hechos que desembocan en la abuela de Oskar.

En este sentido, y para proporcionar una visión general de una película tan larga como la que nos concierne, con el objetivo de facilitar su comprensión, se hace prácticamente inevitable ofrecer una breve sinopsis de la misma:

La trama argumental filmica comienza directamente con la sorprendente historia de los abuelos en el corazón de Cachubia, pasando por la vida de su madre, Agnes, quien mantiene una relación con su primo hermano Jan Bronski, un polaco joven y empleado de la Oficina Postal Polaca de Danzig, pero que más tarde, se casa con el alemán Matzerath. Los tres conforman una trinidad y encuentran refugio de los sobresaltos de la vida en el skat, un juego de cartas para tres personas. De esta trinidad nace Oskar Matzerath, un niño ya maduro antes de su nacimiento, que decide a la temprana edad de tres años, asqueado por la hipocresía del mundo de los adultos, paralizar su crecimiento, justo en el momento en que los nazis toman el poder. Con su tambor sufrirá los horrores de la época nazi en Danzig y vivirá aventuras en la Francia ocupada. Después de la caída de los nazis, con el fin de la guerra, se lanza a la tumba de su padre para seguir creciendo.

En lo que respecta a la compleja figura narradora del referente literario, no ha sido trasladada, pero el filme sugiere su integración por medio de la voz *over* de Oskar, manteniéndose así el carácter literario. Mediante ella, el narrador filmico recita textos basados en la novela, y al contrario que la del adulto narrador del libro, es la de un niño pequeño, el mismo protagonista de la película, que en algunas ocasiones expresa sus pensamientos y opiniones para clarificar y ayudar a la comprensión de los hechos; igualmente, actúa como un mecanismo recordatorio de sucesos que ha vivido Oskar, logrando de esta manera que el discurso filmico, al igual que el literario, se desarrolle como una autobiografía.

No obstante, pese a narrar a veces los hechos e ideas y desarrollar el carácter autobiográfico, no se logra el efecto de aportar una visión personal desde la perspectiva del personaje principal que el referente literario sí consigue transmitir; aunque, según el director, sí se logra mantener de forma más explícita al protagonista como instancia narrativa principal; asimismo indica que los textos de Grass recitados por un niño obligan a escuchar:

Oskar ist nun präsenter als die Hauptperson, die alles erzählt. Die wenigen von David gesprochenen Kommentare machen diese Erzählerposition noch deutlicher. Die Tatsache, daß die oft sehr schwierigen literarischen Texte von Grass von einer Kinderstimme mehr deklamiert als gesprochen sind zwingt zum Zuhören.²

Además del efecto de reflexión que produce, actúa como elemento indicador del flujo temporal y como advertencia de lo que va a suceder, un ejemplo de ello es cuando la voz en *over* de Oskar anuncia el trágico final de Jan en el momento que él mismo lo arrastra a la Oficina Postal polaca. Por otra parte, puede resultar redundante al correr paralelamente a la sucesión de las imágenes, o, por el contrario, servir como elemento complementario de la historia, logrando así en diversas situaciones suplir los vacíos que pueda dejar la imagen.

La otra forma de integrar la instancia narrativa se realiza utilizando la cámara subjetiva, instrumento que, como su propio nombre indica, contribuye a la subjetivización de los hechos que se suceden en la gran pantalla, logrando así mostrar, al igual que se hace en la novela, los acontecimientos a través de los ojos de Oskar: como este se los imagina y recuerda. Asimismo, mediante su empleo se contribuye a ofrecer una equivalencia con la primera y tercera persona usadas por él para expresarse en el referente literario. Algo lógico, puesto que las palabras del narrador de la novela en el cine han de ser sustituidas por imágenes. El director Volker Schlöndorff resalta la búsqueda de la posición acertada para cada plano, situando el objetivo a la altura de los ojos de Oskar:

Es gibt keine Patentlösung, schon gar nicht in der Bildgestaltung, etwa indem die Kamera immer auf Oskars Augenhöhe (ein Meter)

² Ibid., p. 116.

steht. Für jede Einstellung suchen wir am Motiv die richtige Kameraposition.³

Pero la construcción narrativa filmica no resulta estar compuesta únicamente por la voz en *over* y la cámara subjetiva. Como parte inherente del esqueleto de la película y, por consiguiente, de la instancia narrativa nos permitimos añadir también el mismo físico del joven actor David Bennent.

En otras palabras, la voz de fuera de campo de Oskar, su apariencia externa y la cámara deberían ser considerados conjuntamente como la proyección narrativa en el texto filmico. Asimismo, dicha posición narrativa ha contribuido a independizar al filme de su referente literario, quizás más de lo que se había pretendido originalmente. Además, la combinación de la cámara subjetiva con la voz en *over* logran el efecto de identificación con la figura narradora de la novela y más o menos directo con el texto; pero, como se advierte en párrafos anteriores, no es mas que una mera sugerencia de la posición narrativa de la novela aunque mantenga en el discurso filmico el carácter literario. Este cambio en la posición del narrador marca, asimismo, la principal diferencia entre la obra literaria y la película, además del hecho de que ambas artes ya son medios de expresión de distinta naturaleza; el Oskar literario es un adulto de treinta años, un enano, jorobado, paciente de un sanatorio mental, donde está confinado por ser sospechoso de asesinato. La frase que abre la novela impregna su sombra en todo el relato: «Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflenganstalt, mein Pfleger beobachtet mich, läßt mich kaum aus dem Auge . . . »⁴. En la película, por el contrario, es un individuo completamente diferente: es la personalización del Oskar niño que aparece en el referente literario hasta 1945. El actor Bennent encarna nuestra

³ Ibid., p. 72.

⁴ Grass, Günter, *Die Blechtrommel*, Luchterhand, Neuwied am Rhein, 1959, p. 9.

imaginación de la figura a través de su fisonomía, su forma de expresarse, y también en otros aspectos, hecho que tiene como consecuencia que la acción se perciba a través de los ojos de un niño de tres años, y no a través de un adulto como en el referente.

En el referente, muchas de las dificultades con las que se topa el lector es que un hombre, aparentemente perverso y mal de la cabeza, medita sobre el pasado desde la perspectiva de un niño. La total falta de moral del narrador provoca un efecto distanciador que hace imposible que el receptor se identifique con él o con algún otro protagonista de la novela. En la película la orientación es más fácil, el espectador puede identificarse con el niño. Por otra parte, el Oskar filmico no es un narrador omnisciente, no está internado en un sanatorio mental y tampoco reflexiona sobre sus orígenes y su vida, creando incertidumbre en el receptor filmico que no sabe cómo acabará la historia.

Gracias a la naturaleza del cine cobran vida, cómo no, los redobles del tambor de Oskar y algunas melodías mencionadas en el referente literario. La música es un elemento muy importante en numerosos filmes. Por ello, Schlöndorff pensó en el famoso compositor Maurice Jarre, un judío polaco residente en Estados Unidos, creemos que tal vez tomase esta decisión porque dicho artista musical habría vivido la época nazi: «Nur ein polnischer Jude, der möglichst noch in Amerika lebt, denke ich auf dem Heimweg»⁵.

Maurice Jarre (padre del también músico, Jean-Michel Jarre) es uno de los grandes compositores de bandas sonoras originales en la historia del cine. Aunque todavía sigue en activo, el tramo de mayor actividad de su carrera se sitúa entre los años 60 y 70 donde sus colaboraciones con David Lean le granjean fama a nivel mundial.

⁵ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 120.

Genio bastante irregular, se le acusa de plagiarse constantemente pero a la vez le atribuyen la completa renovación del panorama de la música cinematográfica.

El discurso filmico proyecta, del mismo modo que el referente literario, aunque como es evidente mediante otros mecanismos, la realidad hacia lo fantástico. Esto se consigue por medio de la cámara subjetiva y de la voz en *over*, a las que se acaban de hacer referencia en el anterior apartado; y con la música en *over*. Mediante ella, según el mismo director Volker Schlöndorff, se debe subrayar lo ensoñador y situar el filme en la visión de Oskar, que se acuerda de su infancia, de la época nazi como una pesadilla y de la pequeña burguesía:

Sie soll das Traumhafte unterstreichen, den ganzen Film in Oskar Kopf als seine Vision situieren. Er erinnert sich an seiner Kindheit, er erinnert sich der Nazizeit wie eines Alptraums, ebenso des Kleinbürgertums.⁶

Del mismo modo, el componente musical de fuera de campo debe producir el cambio inmediato entre la ficción y fantasía:

Die Musik kann viel dazu beitragen, diesen plötzlichen Wechsel zwischen Fiktion und Phantasie herzustellen, beim Zuschauer das Wirkliche unwirklich und umgekehrt erscheinen zu lassen.⁷

Pero la música en *over* no es la única presente en el discurso filmico. También se puede escuchar, aunque con menor frecuencia, la música

⁶ Ibid., p. 122.

⁷ Ibid., p. 122.

implicada en la acción. Esto implica que esta no es un elemento aislado dentro de la acción sino que ayuda a que progrese. En este caso, los únicos temas que se interpretan están insertados dentro de la acción y son canciones populares (como la que se canta en el entierro de la madre de Oskar o la canción que es entonada en el piano en la secuencia que narra el tercer cumpleaños del protagonista) y la importancia no estriba en el valor musical sino en las connotaciones populares, sociales, etc.

Esta será una de las características básicas de la banda sonora de la película. La música no tiene un valor estético, sino que tiene más connotaciones políticas y sociales que llevan la acción hacia delante. Un ejemplo de esto lo observamos en la manifestación nazi en la que se cuele Oskar: a la llegada del mandatario nazi, la orquesta toca una marcha militar que, en la confusión que produce el pequeño con su tambor se convierte en el “Danubio Azul” de Johann Strauss que tiene unas connotaciones opuestas a las de la marcha militar.

Algo parecido sucede con la otra pieza de música clásica que introducen en la obra: “Los preludios” de Listz. Esta obra se emparenta cercanamente con la revolución musical wagneriana que tiene también considerables connotaciones fascistas.

De esta manera podemos concluir que la música se divide en dos áreas temáticas distintas: por un lado la música popular que tiene que ver con el ámbito de las relaciones sociales entre los distintos personajes y por otra parte la música militar que está presente sobre todo en el ámbito bélico.

Otro aspecto importante es la música emitida por la radio (muy habitual en las películas ambientadas en la primera mitad del siglo). Por medio de esta se efectúa también una localización temporal de los hechos, como por ejemplo sucede en la escena en la que Agnes enciende el aparato de radio que Matzerath ha comprado para oír al *Führer*, y que emite un

charlestón que remite a los felices años de entreguerras; además, contribuye a dinamizar el ritmo narrativo.

Asimismo, la música diegética está dotada de un alto componente simbólico. Por ejemplo, la canción *Kann denn Liebe Sünde Sein?*, de la famosa cantante de la época Zarah Lenders, además de ayudar a la orientación cronológica de los sucesos, anuncia en lo que se convertirá el amor entre Oskar y Maria, su primer amor; hecho que será retomado en el análisis de las correspondientes secuencias.

La música también se hace eco de un famoso motivo presente en el referente literario. La melodía *Ist die Schwarze Köchin da?* remite constantemente a su homónimo motivo; unas veces es emitida en *over* y otras está implicada en la acción diegética.

Otro fenómeno que merece la pena comentar es el efecto que consigue con algunos pasajes de clarinete y saxofón que dan dinamismo a algunos pasajes de la obra. Estos “solos” que son más frecuentes al principio de la obra tienen un carácter de improvisación de jazz que está presente dentro de la obra.

Por último, mencionar la técnica del tratamiento del sonido. A pesar de todo lo que evolucionado esta técnica, hay que destacar la versatilidad con la que trata los resonancias y la manera de narrar. En este sentido vemos la escena en la que Oskar se cae de la escalera donde parece que los sonidos cuentan la mayor parte de la escena. Lo mismo sucede en aquella escena en la que Oskar descubre a su madre en la pensión Flora con su tío Jan. La mayor parte de este pasaje aparenta estar narrado también a través del sonido. Igualmente sucede durante la manifestación nazi, anteriormente comentada, donde se proporciona una cantidad muy importante de información a través de la música y del sonido.

Observamos también que la película se vertebra en torno a ciertos motivos musicales y sonoros. Los dos motivos principales son el redoble de

tambor y los gritos que Oskar es capaz de emitir. En el ámbito musical, a través de esa bipolaridad temática entre lo popular y lo militar.

Damos paso a continuación al estudio comparativo e interdisciplinar entre ambos textos, literario y fílmico. Para tal fin hemos tomado como referencia los fragmentos originados a partir de la segmentación fílmica, y que servirán de base para nuestro análisis.

2. 2. Créditos

Los créditos de la película son acompañados por la melodía en *over* de *Ist die Schwarze Köchin da?*. Junto a los compases ligeros de la canción, se puede escuchar el sonido de tambores que marcan ritmos militares. Ya antes del inicio de la película se deja entrever el motivo de la cocinera negra y se hace alusión al instrumento musical de Oskar, del cual no se desprenderá casi nunca a lo largo de la película. La impresión de los redobles de los tambores es intensificada por la grafía blanca de los créditos que contrastan con el fondo negro.

El título de la película *Die Blechtrommel* aparece en color rojo. Estos colores, blanco y rojo, son los que aparecen en el tambor de la película, pero también son los de la bandera polaca. Sin embargo, ante dicha cuestión, Grass ofrece una sencilla respuesta, que despeja las dudas sobre las alusiones al símbolo de Polonia, al afirmar que los tambores son normalmente de color rojiblanco: «Tja, die Trommeln sind in der Regel rotweiß»⁸.

⁸ «Interview mit Günter Grass», op. cit., p. 23.



El título de la película en rojo y los créditos en blanco.

2. 3. Primer episodio: *La historia de los abuelos de Oskar*

2. 3. 1. Primera secuencia

Debido a la supresión de la instancia narrativa del Oskar adulto, ya aludida en repetidas ocasiones, el discurso filmico comienza de forma diferente al referente literario. La novela de Grass empieza con el enano de treinta años, Oskar Matzerath, recluso en un sanatorio mental. La película se inicia directamente con las primeras noticias de los abuelos de Oskar. Para resaltar la subjetividad de la representación, o mejor dicho, el estado de imaginación del texto filmico y el poder recordatorio de Oskar sobre los hechos ocurridos antes de su nacimiento, los colores de los escenarios pertenecientes a la presente y siguientes secuencias son borrosos, y la acción se sucede en cierto modo de forma rápida, como en las películas del cine mudo. La música fantástica de ensueño en *over* y sus tonos bajos musicales, también contribuyen a reforzar el elemento subjetivo.

En este comienzo del discurso filmico, puede apreciarse un fiel seguimiento del texto literario en lo que se refiere al escenario donde discurren los hechos y al ambiente lluvioso:

...Rauch und Oktoberluft ansaugenden Naslöchern den Acker entlang bis zum nahen Horizont mit den einteilenden Telegrafstangen und dem knappen oberen Drittel eines Ziegeleischornsteines.⁹

Ein weithin gestreckter Kartoffelacker. Ein naher Horizont mit einteilenden Telegrafstangen und dem knappen oberen Drittel eines Ziegeleischornsteins. Ein tintiges, graubraunes Bild.¹⁰

En la consecución de tal ambiente, Schlöndorff da las gracias a los elementos atmosféricos que imperaban en el lugar en el momento del rodaje de la escena: «Tiefe Wolken, dunkler Himmel, Regen und Schlamm, die Natur war mit uns»¹¹.



Anna sentada en un campo de patatas del corazón de la Cachubia. El ambiente lluvioso contribuye a la ambientación del escenario.

No obstante, el director, pese a que había escogido un escenario acertado para la presente escena, recuerda que Günter Grass no estaba de acuerdo con el lugar del rodaje:

⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 13.

¹⁰ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 18.

¹¹ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 90.

Der kaschubische Kartoffelacker, den er beschreibt, ist heute der Flughafen von Gdansk. Die Kaschubei ist sehr hügelig, mit viel Seen und Wäldern, während ich mir beim Lesen immer ein weites, unendlich flaches Land vorgestellt habe.¹²

La relación de Anna con su entorno es establecida en el texto filmico. Vemos a la campesina cachuba en total armonía con la naturaleza. Su trabajo se adapta al orden temporal y tradicional condicionado por su entorno. El campo es su medio de vida y le ofrece, a pesar de la llovizna, descanso. El producto de su trabajo, la patata, le sirve como alimento, y el fuego, sobre el que asa las patatas, le proporciona calor. Sorprendemos a la abuela en el acto de comer:

Vor senkrecht gestellten, mit den Spitzen zusammenstrebenden Stiefelsohlen schwellte ein manchmal asthmatisch auflebendes, den Rauch flach und umständlich über die kaum geneigt Erdkruste hinschickendes Kartoffelkrautfeuer. ¹³	Rauchschwaden signalisieren eine Feuerstelle; dann sehen wir Anna Bronski dahocken.
Sie pfiß ohne ein Lied zu meinen, und scharrt mit dem Haselstock die erste gare Kartoffel aus der Asche. Weit genug schob sie die Bulve neben den schwelenden Krautberg, damit der wind sie streifte und abkühlte. Ein spitzer Ast spießte dann die angekohlte und	Sie pfeift vor sich hin, ohne ein Lied zu meinen. Weit runden sich, bauschen sich Annas Röcke. Sie scharrt mit einem Haselstock die erste gare Bulve aus der Asche des Kartoffelfeuers, holt sie aus dem schwelenden Krautberg, damit sie abkühle. Dann spießt ein spitzer Ast die angekohlte und krustig geplatzte Knolle, hält sie vor Annas Mund, der nicht mehr pfeift, sondern zwischen

¹² Ibid., p. 90.

¹³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 12.

¹⁴ Ibid., p. 13.

¹⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 18.

krustig geplatze Knolle, hielt diese vor windtrockenen, gesprungenen Lippen
ihren Mund, der nicht mehr pfiff, Asche und Erde von der Pelle bläst.¹⁵
sondern zwischen windtrocknen,
gesprungenen Lippe Asche und Erde
vor der Pelle blies.¹⁴

La voz extradiegética de Oskar presenta a la mujer sentada frente al fuego como su abuela Anna Bronski. Su inclusión en este momento es sumamente oportuna, ya que proporciona al espectador una valiosa información: es su abuela:

Ich beginne weit vor mir; denn niemand Voz en *over* de Oskar: Ich beginne
sollte sein Leben beschreiben, der nicht weit vor mir. Als meine arme Mama
die Geduld aufbringt, vor dem Datieren gezeugt werden sollte, saß meine
der eigenen Existenz wenigstens der Großmutter Anna Bronski, eine junge
Hälfte seiner Großeltern zu gedenken. Frau ohne Ahnung, in ihren vier
[...] Röcken am Rande eines
Meine Großmutter Anna Bronski saß an Kartoffelackers.¹⁷
einem späten Oktobernachmittag in
ihren Röcken am Rande eines
Kartoffelackers.¹⁶

En el párrafo en *over* anterior se ofrece una información adelantando una acción muy importante, que en el texto filmico tendrá lugar inmediatamente, y que el referente literario proporciona en el capítulo *Unterm Floss*: la fertilización de Anna Bronski por Joseph Koljaiczek, de la cual nacerá Agnes, la madre de Oskar:

¹⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 11.

¹⁷ Schlöndorff, Volker, *Die Blechtrommel*, Eurovideo, París, 1979. [En lo sucesivo el título de la película irá acompañado de las palabras “Texto filmico” entre paréntesis para distinguirlo del de la novela]

An jenem Oktobernachmittag des Jahres neunundneunzig, während in Südafrika Ohm Krüger seine buschig englandfeindlichen Augenbrauen bürstete, wurde zwischen Dirschau und Karthaus, nahe der Ziegelei Bissau, unter vier gleichfarbigen Röcken, unter Qualm, Ängsten, Seufzern, unter schrägem Regen und leidvoll betonten Vornamen der Heiligen, unter den einfallslosen Fragen und rauchgetrübten Blicken zweier Landgendarmen vom kleinen aber breiten Joseph Koljaiczek meine Mutter Agnes gezeugt.¹⁸

Como se puede observar en el enunciado anterior, los datos sobre la fecundación de Anna Bronski, aparecen junto a otros como la localización espacio-temporal y el refugio del incendiario bajo sus faldas, ya mencionados en el capítulo *Der weite Rock*, hecho que indica el carácter redundante de la novela, que suele darse de forma continuada. No obstante, la constante repetición de los hechos es necesaria en el referente literario. Tiene como fin que determinados acontecimientos no dejen de ser recordados, ya que sus contenidos han de ser tenidos en cuenta en el desarrollo de otras nuevas acciones, algo que el cine por su naturaleza no tiene necesidad de llevar a cabo.

Se advierte también que el comentario en *over* que acabamos de analizar experimenta una reducción respecto al texto prefilmico. La breve reflexión de Oskar sobre la importancia de hablar sobre sus antepasados inmediatos al relatar su vida, no aparece en el texto filmico:

Oskars Stimme

Ich beginne weit vor mir. Denn niemand sollte sein Leben erzählen, ohne zumindest der Hälfte der Großeltern zu gedenken.¹⁹

¹⁸ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 19.

¹⁹ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 18.

Asimismo, el texto filmico recoge otro comentario del narrador extradiegético que aparece en el texto prefilmico y que ofrece una localización geográfica y temporal de los hechos que se desarrollan en la pantalla:

Man	schrieb	das	Jahr	Man	schrieb	das	Jahr
Neunundneunzig,	sie	saß	im Herzen der	Neunundneunzig,	sie	saß	im Herzen
Kaschubei...				der Kaschubei...			

²⁰

²¹

Pero el texto filmico omite la frase que en el texto prefilmico sigue a la anterior y que describe el movimiento de los tres hombres que corren por el fondo del campo, evitándose así un efecto redundante en el discurso filmico:

Es	bewegte	sich	etwas	zwischen	den	...	und	es	bewegte	sich	etwas	am
Telegrafenstangen.	Es	sprang	da	Horizont.	Es	sprang	da	etwas.				

²²

El texto prefilmico ofrece un resumido y logrado retrato de Anna, que, recordamos, como sucede con los demás personajes de la película, tiene como referencia citas de la novela. Su descripción es muy parecida a la de la campesina observada en el texto filmico:

- mit Durchblick gewährenden, sonst fehlerlosen Schneidezähnen,
rundäugig –

[...]

ihre vier übereinandergezogenen Röcke bevorzugen alle denselben
Kartoffelfarbenen Wert. Die Farbe steht ihr.

Als Großmutter ist sie geprägt von provinzieller Stränge.²⁴

²⁰ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 12.

²¹ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 18.

²² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 12.

²³ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 18.

El efecto de *raccord*, por medio de un primer plano del rostro de la abuela seguido por el enfoque hacia el fondo del cuadro, indica que su mirada se dirige hacia el horizonte, a través de los postes telegráficos y a la chimenea, de la que solo se puede observar el tercio de la parte superior. Entre estos dos puntos se percibe el movimiento; la abuela contrasta las siluetas como ancho, corto y largo y delgado, distinguiendo así los movimientos. De tal modo que se resaltan los efectos visuales:

Es bewegte sich etwas zwischen den Telegrafentangen. Meine Großmutter schloß den Mund, nahm die Lippen nach innen, verkniff die Augen und mümmelte die Kartoffel. Es bewegte sich etwas zwischen den Telegrafentangen. Es sprang da etwas. Drei Männer sprangen zwischen den Stangen, drei auf den Schornstein zu, dann vorne herum und einer kehrt, nahm neuen Anlauf, schien kurz und breit zu sein, kam auch darüber, über die Ziegelei, die beiden anderen, sehr dünn und lang...²⁵

Es bewegt sich da etwas zwischen den Telegrafentangen. Es springt da etwas. Drei Männer springen zwischen den Stangen.²⁶

El primero de ellos se desvía del camino rural y llega hasta Anna; un plano en picado posterior presenta al fugitivo en el suelo, cuyo rostro expresa el sentimiento de incertidumbre y miedo, suplicando a la campesina para que le dé refugio. El texto filmico reconstruye

²⁴ Ibid., p. 6.

²⁵ *Die Blechtrommel*, op. cit., pp. 13 – 14.

²⁶ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 18.

acertadamente lo inferido de la lectura de la correspondiente acción descrita en el discurso literario:

Nun waren alle drei weg und meine Großmutter konnte es wagen, eine fast erkaltete Kartoffel zu spießen. Flüchtig blies sie Erde und Asche von der Pelle, paßte sie sich gleich ganz in die Mundhöhle, dachte, wenn sie dachte: die werden wohl aus der Ziegelei sein, und kaute noch kreisförmig, als einer aus dem Hohlweg sprang, sich über schwarzem Schnauz wild umsah, die zwei Sprünge zum Feuer hin machte, vor, hinter, neben dem Feuer gleichzeitig stand, hier fluchte, dort Angst hatte, nicht wußte, wohin, zurück nicht konnte, denn rückwärts kamen sie dünn durch den Hohlweg lang, daß er sich schlug, aufs Knie schlug und Augen im Kopf hatte, die beide raus wollten, auch sprang ihm Schweiß von der Stirn. Und keuchend, mit zitterndem Schnauz erlaubte er sich näher zu kriechen, heranzukriechen bis vor die Sohlen; ganz nah heran kroch er an die Großmutter, sah meine Großmutter an wie ein kleines und breites Tier...²⁷

Anna nützt die Pause, spießt eine neue Kartoffel, pustet flüchtig Asche und Erde von der Pelle, paßt sich die Bulve gleich ganz in die Mundhöhle, kaut noch kreisförmig, als –

- der Kleine aus dem nahen Hohlweg springt, sich über schwarzem Schnauz wild umsieht, in weiteren hastigen Sprüngen heran ist, Angst zeigt, offenbar verfolgt, nicht weiß wohin, zurück nicht kann, sich zu Boden wirft, Schweiß über der Stirn herankriecht, keuchend, mit zitterndem Schnauz, ganz nahe herankriecht und Anna ansieht wie ein kleines, breites Tier.²⁸

²⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 15.

²⁸ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 19.



Primer plano del rostro de Anna Bronski. Mientras come la patata y observa a las tres personas que corren por el horizonte.



Koljaiczek pide refugio a Anna Bronski.

Del fugitivo, el futuro abuelo de Oskar, ofrece el texto prefilmico una acertada y breve descripción física, muy similar a la observada en el texto filmico:

Annas Ehemann – kurz und breit, runder Schädel – wilde Haare ohne Scheitel – schwarzer Schnauz – wie ein kleines, breites Tier – der Brandstifter.²⁹

Al igual que en la novela, el fugitivo se refugia bajo las faldas de Anna, hecho que en el discurso filmico resulta asombroso y trágico-cómico:

...daß sie aufseufzen mußte, nicht mehr die Kartoffel kauen konnte, die Schuhsohlen kippen ließ, nicht mehr an die Ziegelei, nicht an die Ziegel, Ziegelbrenner und Ziegelstreicher dachte, sondern den Rock hob, nein, Anna, aufseufzend, läßt die Schuhsohlen kippen, hebt, einen nach dem anderen, ihre vier kartoffelfarbenen Röcke, hoch genug hebt sie sie, daß der kleine ganz darunter kann und weg ist mit seinem

²⁹ Ibid., p. 7.

alle vier Röcke hob sie hoch, Schnauz, wo er da Keuchen und gleichzeitig hoch genug, daß der, der Zittern vergißt. Anna läßt sich nicht aus der Ziegelei war, klein aber seufzend auf ihm nieder.³¹ breit ganz darunter konnte und weg war mit dem Schnauz und sah nicht mehr aus wie ein Tier und war weder aus Ramkau noch aus Viereck, war mit der Angst unterm Rock und schlug sich nicht mehr aufs Knie, war weder breit noch klein und nahm trotzdem seinen Platz ein, vergaß das Keuchen, Zittern und Hand aufs Knie...³⁰

La cámara enfoca un plano de conjunto en contrapicado de los dos gendarmes que persiguen a Koljaiczek. Inmediatamente preguntan a Anna por él. El texto filmico se mantiene fiel al referente literario, en tanto que es la primera vez que se menciona el apellido del perseguido y el intento de Anna de despistarlos, señalando una posible dirección como el camino elegido por el fugitivo; además, las palabras en *in* de uno de los policías prusianos revelan que el fugitivo es un incendiario. Obsérvese el magistral desarrollo de los diálogos realizado por el discurso filmico:

1. Gendarm

Is hier ainer vorbai? Ain jewisser Koljaiczek?

Anna (Schüttelt den Kopf)

Kenn ich nich so ain

Oskars Stimme

Die in den Uniformen der preußischen Feldgendarmerie suchten einen, der Feuerchen gelegt hatte.

1. Gendarm

³⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 15.

³¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 19.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Hat Feuerchen jelegt

Anna

Heilige Bogurodzica

1. Gendarm

Jewess, die Säjemihle is futsch ... ain klainer, braiter isser ...

Anna

So ain hab' ich jeseh' n, is jerannt wie Diekert komm raus.

1. Gendarm

Wohin?³²



El fugitivo se refugia bajo las cuatro faldas de Anna. Esta imagen está cargada de un alto contenido humorístico.



Plano de conjunto en contrapicado de los dos gendarmes. En sus rostros se refleja la desconfianza hacia la campesina sentada junto al fuego.

En los anteriores diálogos se puede apreciar el acento de la variante dialectal de la Prusia occidental que también estará en boca de otros personajes a lo largo de la película, contribuyendo así, a la ambientación de los hechos. Para que esta variante cobrase vida en el filme, el director tuvo incluso que buscar habitantes de Danzig con dotes artísticas para que doblasen a algunos de los actores que habían participado en el filme, lo cual no resultó nada sencillo:

³² Ibid., p. 20.

In Berlin zu Sprachproben. Wir müssen für die ausländischen Darsteller, für die Franzosen und Polen, deutsche Stimmen finden und auch für einige der deutschen Schauspieler Stimmen mit westpreussischem Akzent. Es ist wichtig, daß der Dialekt in der fertigen Tonfassung stärker herauskommt, als es die Schauspieler beim Drehen bringen konnten. Herr Kunzendorf hilft mir dabei. Es ist nicht einfach, in Berlin noch Danziger aufzutreiben, die obendrein schauspielerisch begabt sind.³³

El texto prefilmico completa la información sobre Koljaiczek con un comentario en *over* de Oskar que hace referencia al sentimiento nacional polaco del abuelo. Por ello, su inclusión en el texto filmico, no hubiese resultado redundante y hubiese proporcionado tan valiosos datos sobre dicho personaje al espectador:

Koljaiczek war also ein Brandstifter, ein mehrfacher Brandstifter, denn in ganz Westpreußen boten in der folgenden Zeit Sägemühlen und Holzfelder den Zünder für zweifarbig aufflackernde Nationalgefühle. ³⁴	Oskars Stimme Mein Großvater war also ein Brandstifter, ein mehrfacher Brandstifter, denn in ganz Westpreußen boten damals Sägemühlen den Zünder für die auflodernden Nationalgefühle der Polen. ³⁵
--	---

En ambos textos, literario y filmico, la desconfianza de los guardianes de la ley hacia la campesina les lleva a registrar el lugar, al mismo tiempo que comentan que no creen lo que ella les ha dicho:

1. Gendarm

Hier is er nich ... muß er nach Bissau sain.

³³ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 117.

³⁴ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 21.

³⁵ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 21.

2. Gendarm

Es aine, oder es andere! Wo anders jibt nich!³⁶

Se aprecian aquí pequeñas omisiones operadas por el discurso filmico sobre el referente literario. Se omite cómo los gendarmes vuelcan las cestas de patatas, su posterior recogida, la inspección del horno de tejas, etc.

La fidelidad en detalles a la novela es sorprendente. El discurso filmico recoge también los suspiros y evocaciones a santos que emite Anna después de que los gendarmes cesan su infructuosa búsqueda:

Die Gendarmen, plötzlich lustlos, stecken auf, stiefeln in Richtung Bissau davon.

Anna stöhnt laut auf. Die Gendarmen fahren herum und mustern sie mißtrauisch.

Anna murmelt leise die Namen Heiliger.

Die Gendarmen, hundert Schritte entfernt.

Anna, erleichtert aufseufzend.

Die Gendarmen, jetzt fünfhundert Schritte entfernt. Ihre Uniformen sind nur noch wippende, langsam im Abend zwischen Telegrafentangen versaufende Punkte.³⁷

Una vez que los gendarmes se han marchado, se levanta Anna y queda el incendiario al descubierto. La cámara ofrece un plano medio de él, abrochándose los botones de la bragueta. El texto prefilmico recoge casi literalmente el correspondiente párrafo del referente literario:

Dem Koljaiczek wurde es kalt, als er auf einmal so ohne Haube klein und breit	Dem Koljaiczek wird es kalt, als er auf einmal so ohne Haube klein und breit
--	---

³⁶ Ibid., p. 20.

³⁷ Ibid., p. 20.

unter dem Regen lag. Schnell knöpfte er sich jene Hose zu, welche unter den Rücken offen zu tragen, ihm Angst und ein grenzenloses Bedürfnis nach Unterschlupf geboten hatten. Er fingerte eilig, eine allzu rasche Abkühlung seines Kolbens befürchtend, mit den Knöpfen, denn das Wetter war voller herbstlicher Erkältungsfahren.³⁸

unter dem Regen liegt. Schnell knöpft er sich jene Hose zu, welche unter den Rücken offen zu tragen, ihm Angst und ein grenzenloses Bedürfnis nach Unterschlupf geboten. Er fingert eilig, eine allzu rasche Abkühlung seines Kolbens befürchtend, mit den Knöpfen...³⁹

Acto seguido, un plano de conjunto presenta a Anna cargando con el cesto de patatas más pesado y Koljaiczek con el más ligero. De este modo, el relato filmico retrata, al igual que el literario, a la campesina como una mujer fuerte, puesto que mientras ella camina sin ningún problema, Koljaiczek, como puede observar el espectador, se balancea con una carga menor:

...lud ihm den leichteren Korb auf, beugte sich unter dem schwereren, hatte noch eine Hand frei für Krautreiben und Hacke in ihren vier Rücken in Richtung Bissau-Abbau davon.⁴⁰

Anna bürdet ihm einen Korb auf, beugt sich selbst unter dem zweiten, schwereren und hat noch eine Hand für Krautreiben und Hacke frei.⁴¹

La secuencia se cierra con un plano general que presenta a Anna y Koljaiczek dirigiéndose hacia el fondo del encuadre.

³⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 18.

³⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 18.

⁴¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 20.



El incendiario y la campesina cachuba se marchan del campo de patatas.

2. 3. 2. Segunda secuencia

La cámara enfoca un plano de conjunto de la pareja Koljaiczek con un bebé, en los brazos de Anna, y con otro niño pequeño. El escenario del discurso filmico es, al igual que en el referente literario, la orilla del río y el puerto maderero; espacio que proporciona el título a la secuencia en el texto prefilmico: «Flußufer/Holzhafen»⁴².

La descripción que del lugar realiza el texto prefilmico concuerda exactamente con la observada en el texto filmico: «Am sandigen Ufer stehen ein paar Holzhäuser. Flöße und Baumstämme treiben im trägen Wasser»⁴³. Sin embargo, en el discurso filmico no se sabe cual es el nombre del río, que es el Mottlau, y faltan los astilleros, aserraderos y embarcaderos que componen el escenario literario:

Holzfelder gegenüber der Klawitterwerft, die kleineren Bootswerften, der immer breiter werdenden, zur Mottlau hindrängende Holzhafen, die Anlegebrücken verschiedener Sägereien...⁴⁴

⁴² Ibid., p. 22.

⁴³ Ibid., p. 22.

⁴⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 28.



La pareja almuerza tranquilamente a la orilla del río. El bebé que Anna lleva en sus brazos es Agnes, la futura madre de Oskar.

Conviene indicar, antes de continuar con el análisis de la presente secuencia, que en el discurso filmico también se omiten la persecución de las lanchas por el río: «...als die Barkassen immer unheilverkündender ihren Kurs nahmen und Wellen über die Flöße warfen...»⁴⁵, y el apellido “Wranka” que Joseph adopta en escenas literarias anteriores para pasar desapercibido ante la ley, puesto que su anterior dueño, con un aspecto físico similar a él, había fallecido y no había cometido delito alguno:

Und da der ertunkene Wranka sich nicht mehr melden konnte und niemand nach dem ertunkenen Wranka peinliche Fragen stellte, kroch Koljaiczek, der die ähnliche Statur und den gleichen Runds Schädel wie der Ertrunkene hatte, zuerst in dessen Joppe, sodann in dessen amtlich papierene, nicht vorbestrafte Haut...⁴⁶

Del mismo modo, el discurso filmico no recoge la ceremonia de la botadura del trasatlántico Columbus que en el pasaje literario en cuestión ocurre paralelamente a su fuga y se festeja en Schichau, localidad cercana al puerto maderero y a la que intenta llegar el fugitivo en su desesperación:

⁴⁵ Ibid., p. 28.

⁴⁶ Ibid., pp. 21 - 22.

...von Langholz zu Langholz Schichau entgegen, wo die Fahnen lustig im Winde, über Hölzer, vorwärts, wo etwas auf Stapel lag, Wasser dennoch Balken, wo sie die schönen Reden hielten, wo niemand Wranka rief oder gar Koljaiczek, wo es hieß: ich taufe dich auf den Namen SMS Columbus, Amerika, über vierzigtausend Tonnen⁴⁷

Retomando el texto filmico, la pareja come tranquilamente en un banco de la orilla del puerto maderero, el lugar de trabajo de Koljaiczek, sin que sepa que en breve los policías van a capturarlo. El comienzo de la presente secuencia es muy distinto al del correspondiente pasaje literario: aquí Koljaiczek no está comiendo tranquilamente con su familia a la orilla del río, sino que navega en balsa hacia el puerto maderero, sabiendo ya, mucho antes de entrar en el muelle que los policías lo quieren capturar: «Meinem Großvater fielen erst hinter Dirschau seine Beschatter auf. Er hatte sie erwartet»⁴⁸. Asimismo, en el discurso filmico ni hay familiares de los balseros que los esperan, ni agentes del orden que aguardan al incendiario en la orilla, ya que estos lo sorprenden de repente: «...mit den wartenden Angehörigen und überall *Blaue...*»⁴⁹. Además, entre los que esperan en la escena literaria la llegada de la balsa y presencian la muerte de Koljaiczek, se encuentra el hermano de Anna, Vinzent Bronski, personaje que es omitido en la secuencia: «...meine Großmutter mit ihrer Tochter Agnes, Vinzent Bronski und dessen siebzehnjähriger Sohn Jan»⁵⁰. Igualmente, no se puede adivinar quién es el pequeño de, aproximadamente, unos tres o cuatro años del cual la cámara ofrece un plano medio, cuya aparición puede hacer pensar al espectador que forma parte de la familia. Sobre él aporta el texto prefilmico más datos. Se

⁴⁷ Ibid., p. 28.

⁴⁸ Ibid., p. 28.

⁴⁹ Ibid., p. 28.

⁵⁰ Ibid., p. 33.

menciona su nombre, apellido y edad, el futuro tío de Oskar a la edad de tres años: «Ein kleiner Junge (3), Jan Bronski, spielt in der Nähe»⁵¹. Respecto a la madre de Oskar, el bebé que sostiene la campesina en sus brazos, se puede intuir en el texto filmico que es su hija gracias a la información proporcionada en la secuencia anterior. Sobre ella el texto prefilmico también proporciona mas datos: «Anna Koljaiczek hält einen Säugling im Arm, die Tochter Agnes»⁵².

La presencia de los pequeños tiene, primordialmente, la función de reforzar el comentario extradiegético de la figura narrativa que hace referencia al paso del tiempo: «Joseph und Anna fanden Unterschlupf bei den Flössern, wo sie fast ein Jahr blieben. Solange brauchte die Polizei, bis sie die Spur meines Großvaters wiedergefunden hatte»⁵³.

De la anterior observación de fuera de campo, es cierto que, al igual que en el referente literario, encontraron refugio entre los balseros: «Befreundete Männer, die gleich dem Koljaiczek den Beruf der Flößer ausübten, nahmen das flüchtende Paar auf»⁵⁴, y que la policía intenta capturar a Joseph, pero hay una alteración cronológica respecto a esta última acción en la novela. Mientras en el discurso filmico tiene lugar casi un año después de que Anna diese cobijo a Joseph, en el año 1900, en la novela sucede en 1913: «...deren Familienfloß ruhig dahinglitt, bis zum Jahre dreizehn»⁵⁵. No obstante, se logra exponer la idea de la tranquila vida que lleva el antiguo incendiario con su familia y trabajando como balsero hasta el momento en el que la policía lo encuentra.

Sigue la acción con los agentes formando un cordón en el puerto maderero. El discurso filmico añade un plano medio de conjunto en el que

⁵¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 22.

⁵² *Ibid.*, p. 22.

⁵³ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 20.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

se muestra a Anna con su hija en sus brazos intentando evitar que uno de ellos dispare a su marido. Mientras tanto, Koljaiczek escapa bajo una lluvia de balas a través de las balsas saltando de tronco en tronco, cayendo después de forma chaplinesca en las aguas: «Der springt immer schneller und schneller zum Fluß hin und dann von Floß zu Floß, von Baustamm zu Baustamm auf's Wasser hinaus»⁵⁶. La aceleración de la huida del fugitivo brincando sobre los troncos confiere a la escena un cierto grado humorístico, elemento que también está presente en el correspondiente pasaje literario. Se consigue que el espectador se ría en lugar de que otorgue credibilidad a la acción reflejada en la pantalla.



Plano general que presenta a Anna tratando de evitar que los gendarmes disparen a su marido.



Plano medio superior del pequeño Jan que presencia la persecución de su tío Koljaiczek.

Por otra parte, la policía ha entrado en acción como una partida al mando de un sheriff, igual que en una película del salvaje oeste de Hollywood. Esta similitud puede estar determinada por la fidelidad que se mantiene a Grass, que describe, como se puede comprobar en la lectura del pasaje literario en cuestión, la fuga de Koljaiczek sobre las balsas en la novela como un “western”.

⁵⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 22.

Se cierra la secuencia filmica con la voz en *over* de Oskar diciendo que después de que Koljaiczek saltase al agua no volvió a aparecer: «Nach diesem Sprung ins Wasser tauchte Kojaciek nie wieder auf. Die einen sagten, er sei ertrunken...»⁵⁷, pudiéndose así apreciar otra mínima variación con el referente literario, en el cual el fugitivo nada de balsa en balsa antes de desaparecer definitivamente bajo las aguas:

-und schwimmen sah man meinen Großvater, auf ein Floß schwamm er zu, das in die Mottlau glitt. Und mußte tauchen wegen Barkassen und unten bleiben wegen Barkassen, und das Floß schob sich über ihn und wollte nicht mehr aufhören, gebär immer ein neues Floß: Floß von deinem Floß, in alle Ewigkeit Floß.⁵⁸



El fugitivo se tira al agua, la única escapatoria que le queda para evitar su captura.

2. 3. 3. Tercera secuencia

Una apertura de iris en círculo, descubre con un efecto humorístico y de ironía grotesca a Koljaiczek en el centro del cuadro fumando un puro y sentado detrás de una amplia mesa. El texto filmico recoge fielmente la descripción de la escena realizada por el texto prefilmico, que a su vez es

⁵⁷ Ibid., p. 23.

⁵⁸ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 29.

fiel al referente literario; no obstante, pese a la fidelidad mantenida en la adaptación de estos hechos, se aprecian pequeñas diferencias entre ambos discursos, filmico y literario. En la escena literaria en cuestión el incendiario está vestido de bombero y canta en polaco. En la escena filmica, por el contrario, viste como un millonario de principios del siglo XX y fuma un puro:

Schwerreich und einsam beschrieb man meinen Großvater: in einem Wolkenkratzer hinter riesigem Schreibtisch sitzend, Ringe mit glühenden Steinen an allen Fingern tragend, mit seiner Leibwache exerzierend, die Feuerwehruniform trug, polnisch singen konnte und Phönixgarde hieß. ⁵⁹	Steif und gerade, vielleicht mit Hut, sitzt Koljaiczek hinter dem riesigen Schreibtisch und spielt melancholisch mit einer Schachtel Streichhölzer, bevor er sich eine Zigarre anzündet. Ringe mit Edelsteinen funkeln an seinen Fingern. ⁶⁰
---	---

El rascacielos de Chicago, que se puede observar al fondo del cuadro, y los signos didascálicos en inglés: «JOE COLCHIC FIRE INSURANCE»⁶¹, escritos en la gran ventana situada a sus espaldas y que se reflejan en la cubierta vidriosa del escritorio, son un elemento añadido por el discurso filmico para proporcionar, en breves segundos, la idea de que se trata de un claro ambiente empresarial y de que el fugitivo ha hecho fortuna en los Estados Unidos de América:

Durch ein Fenster gesehen: Wolkenkratzer zu Anfang des Jahrhunderts. Vor dem Fenster steht ein Schreibtisch, auf dessen Glasplatte sich die Skyline widerspiegelt.⁶²

⁵⁹ Ibid., p. 30.

⁶⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 24.

⁶¹ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

⁶² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 24.

Asimismo, la música de “western” presente en toda la escena refuerza la sensación de ambiente empresarial norteamericano y también contribuye a reforzar el elemento de humor.



Plano medio superior del millonario Koljaiczek fumando un puro.

El irónico comentario en *over* de Oskar, que sirve de elemento de enlace entre esta escena y la anterior, informa, al igual que en el referente literario, sobre la posibilidad de que haya llegado a América, lugar donde se puede haber hecho millonario gracias al comercio maderero, la producción de cerillas y, para mayor “INRI”, también por su participación en compañías de seguros antiincendios, intensificando así el elemento burlón:

Joe Colchic soll er sich genannt haben. Holzhandel mit Kanada gab man als sein Gewerbe an. Aktien Bei Streichholzfirmen. Begründer von Feuerversicherungen.⁶³

...er sei nach Amerika entkommen, wo er es in Chicago unter dem Namen Joe Colchic zum Millionär brachte.

[...]

Er soll sein Vermögen im Holzhandel gemacht haben, sowie mit der Herstellung von Streichhölzern und der Beteiligung an Feuerversicherungen.⁶⁴

⁶³ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 30.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

2. 4. Segundo episodio: *La joven Agnes*

2. 4. 1. Cuarta secuencia

El discurso filmico sustituye las escenas iniciales del capítulo *Falter und Glühbirne*, que narran los acontecimientos sucedidos entre la muerte de Koljaiczek y la revisión militar, a la que se somete el débil Jan, por dos secuencias inventadas. Estas tienen como fin evitar que la omisión de tales escenas literarias, que narran la infancia de Agnes y parte de su adolescencia, provoquen un brusco salto en el tiempo.

Ambas secuencias tienen como base las escenas literarias que narran las visitas que Oskar hace a su abuela en el mercado de Danzig, desarrollándose así ambas en dicho escenario.

En la primera secuencia, un plano de conjunto presenta a Anna y a su hija Agnes, la niña pequeña situada a su lado derecho, junto a otras vendedoras. Destaca la riqueza de alimentos que reina en el lugar. Por ejemplo, Anna y la mujer mayor sentada a su lado tienen un ganso en sus brazos. El discurso filmico indica así que corren buenos tiempos para los ciudadanos de Danzig, que todavía no han padecido las secuelas de la Primera Guerra Mundial:

Meine Großmutter hockte zwischen Nebel.

zwei Fischfrauen, die Flunderchen
riefen und Pomuchel jefälligst!⁶⁵

Vier Frauen sitzen vor Körben und
bieten ihre Ware an:

...Pomuchel, Flunderchen...

Eine von ihnen ist die (junge)
Großmutter Anna in ihren vier
Röcken. Vor ihr liegen Gänse, Butter
und Eier.⁶⁶

⁶⁵ Ibid., p. 116.

⁶⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 25.



La pequeña Agnes y su madre Anna en el mercado de Danzig.

Anna también ofrece sus productos como las demás vendedoras. Llama la atención que las palabras que pronuncia son una copia casi literal de una de las escenas literarias, a las que acabamos de hacer alusión:

...bot mit klagender Stimme «Fresche	Anna
Eierchen, Butter joldgelb und	Ganschen, nich zu fett und nich zu
Ganschen, nich zu fett, nich zu	mager ... Butter goldgelb ...Aierchen
mager!», ⁶⁷	... die Mandel ...Das Schock... ⁶⁸

El discurso filmico traduce también en imágenes la curiosa forma de Anna para combatir el frío, narrada en la novela: un señor mete un ladrillo caliente bajo sus faldas:

Meine Großmutter ließ sich vom	Ein Mann namens Schwerdtfeger
Schwerdtfeger pünktlich jede Stunde	nimmt einen heißen Ziegelstein aus
einen heißen Ziegel unter die Vier	einem Holzkohlenfeuer und befördert

⁶⁷ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 116.

⁶⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 25.

Röcken schieben. Das machte der ihn mit einem Holzschieber unter Schwerdtfeger mit einem Eisernen Großmutter's Röcke, die sie soviel wie Schieber. Ein dampfendes Päckchen nötig hochhebt.⁷⁰ schob er unter die kaum gehobenen Stoffe, eine abladende Bewegung, ein aufladender Schub, und mit dem fast erkalteten Ziegel kam Schwerdtfeger's Eisenschieber unter den Rücken meiner Großmutter hervor. ⁶⁹

La imagen se cierra con un iris que deja la pantalla en un negro total, justo en el momento que el señor de los “ladrillos calientes” introduce uno bajo las faldas de Anna, dejando paso a la siguiente secuencia.

2. 4. 2. Quinta secuencia

El paso del tiempo es señalado ya en la presente secuencia. Una apertura de iris presenta al mismo señor de los “ladrillos calientes” sacando un ladrillo de las faldas de Anna. Esta ya no es joven, ha envejecido. A su lado no está una niña pequeña, sino una hermosa chica adolescente:

Irisblende

- auf den Stein, der unter den Rücken verschwindet -

Irisöffnung

⁶⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 116.

⁷⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 25.

- von denselben vier Röcken und den Stein, der wieder hervorgeholt wird, aber jetzt sitzt die alte Großmutter in den Röcken, neben ihr steht Agnes, ein junges Mädchen.⁷¹

Tampoco se observa en el texto filmico la abundancia de alimentos que se podía apreciar en la anterior secuencia. La oferta alimentaria se ha reducido considerablemente. Únicamente se ofrecen nabos: «Doch das Marktangebot ist mager geworden. Es ist der Rübenwinter, und außer Rüben gibt es nichts»⁷².

Muy acertada resulta la inclusión de un comentario inventado en *over* que explica el motivo de tan penosa situación (la Primera Guerra Mundial), e informa que la mujer mayor es Anna y la joven belleza es su madre Agnes; además actúa a modo de enlace entre la presente secuencia y la siguiente, ya que también habla de Jan, el primo de Agnes, que prefiere quedarse con ella antes de ir a la guerra:

Oskars Stimme

Meine Großmutter aber saß in ihren vier Röcken über die Jahre und rief aus, was sie auf den Markt brachte.

So wurde sie älter.

Der erste Weltkrieg kam und statt Gänschen gab es nur noch Rüben.

Auch meine arme Mama wurde älter und sie sorgte sich um ihren Cousin Jan. Jan sollte in den Krieg, wollte aber lieber bei ihr bleiben.⁷³

⁷¹ Ibid., p. 26.

⁷² Ibid., p. 26.

⁷³ Ibid., p. 26.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen



La joven Agnes junto a su madre Anna en el mercado de Danzig

2. 4. 3. Sexta secuencia

La presente secuencia está compuesta por dos escenas: una primera que narra la revisión militar que pasa Jan, quien es declarado no apto para el servicio de filas por su débil estado físico; y otra segunda, que describe cómo el joven comunica la buena noticia a su amada Agnes.

La primera escena comienza con un plano general de la sala que presenta a Jan en medio del cuadro. Él pasa un reconocimiento médico. Su delicado físico destaca al posar de espaldas, desnudo, junto a otros hombres jóvenes más fuertes que él, delante de la cámara y al toser roncamente cuando el médico se lo manda. Además el rechazo verbal por el médico castrense a su servicio a filas refuerza la idea de la débil salud del joven:

Ein Oberarzt

Name?

Vor der Musterungskommission steht Jan Bronski, nackt.

Jan

Bronski, Jan.

Oberarzt

Jahrgang?

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Jan
Siebenundeunzig
Der Oberarzt fixiert ihn:
Zurückjestellt!⁷⁴

Su aspecto frágil concuerda fielmente con la descripción que de él se expone en el texto prefilmico, similar a la que aparece en el referente literario:

Der schwächliche, leicht gebückt gehende junge Mann zeigte ein hübsches, ovales, vielleicht etwas zu süßes Gesicht und blaue Augen, genug, daß sich meine Mama, die damals siebzehn war, in ihn verlieben konnte. Man hatte den Jan schon dreimal gemustert, ihn aber bei jeder Musterung wegen seines miesen Zustandes zurückgestellt;⁷⁵

Agnes' Vetter und Geliebter, mit 20 Jahren bereits viermal gemustertes Kerlchen mit kümmerlichem Brustkorb, also schwächlich, leicht gebückt gehend, hübsches ovales, vielleicht etwas zu süßes Gesicht – schwärmerische blaue Augen.⁷⁶



El débil Jan se libra de los horrores de la guerra gracias a su endeble físico.

⁷⁴ Ibid., p. 27.

⁷⁵ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 35.

⁷⁶ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 8.

La segunda escena sucede delante de la puerta de la comandancia. El escenario del texto filmico es el mismo que el del referente literario. Un plano de conjunto muestra a Agnes junto a una garita militar: «....vor das Wehrbezirksskommando, wartete dort neben dem vom Landsturm bewachten Schilder Häuschen...»⁷⁷. Jan entra en escena desde la derecha del cuadro. Comunica la buena noticia de su rechazo a servir en filas, a su prima hermana Agnes. Ella, feliz por el acontecimiento, lo abraza apasionadamente, resaltando así la relación amorosa de la madre de Oskar con su primo hermano que tan importante resulta para el conjunto de la trama de ambos discursos, literario y filmico:

Als sich nach einer knappen Stunde	Jan (flüstert ihr zu)
das zum viertenmal gemusterte	Kein Arsch, kein Genick, ein Jahr
Kerlchen aus dem Portal des	zurück!
Bezirksskommandos schob, die Treppe	Agnes umarmt ihn. ⁷⁹
hinunterstolperte und der Agnes,	
meiner Mama, um den Hals fallend, den	
damals so beliebten Spruch zuflüsterte:	
«Kein Arsch, kein Genick, ein Jahr	
zurück!», ⁷⁸	

Los movimientos abruptos y rápidos de los personajes en esta escena dan la impresión de que contemplamos un filme mudo a cámara rápida. Mediante esta técnica se enfatiza el efecto producido por la cámara subjetiva, que junto a la voz en *over* del narrador, consigue que el espectador observe la acción a través de los ojos de Oskar, como él se la imagina. Además, dichos comentarios de fuera de campo de Oskar complementan la acción, sin tener porqué resultar redundantes. En este

⁷⁷ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 35.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 27.

caso el comentario extradiegético añade que fue una época preciosa para los dos y expresa sus dudas de que su madre hubiese querido tanto a Jan como entonces:

...da hielt meine Mutter den Jan
Bronski zum erstenmal, und ich weiß
nicht, ob sie ihn späterhin jemals
glücklicher gehalten hat.⁸⁰

Oskars Stimme

Da hielt meine arme Mama ihren Vetter
Jan zum ersten Mal und ich weiß nicht,
ob sie ihn später jemals glücklicher
gehalten halt.⁸¹



Jan comunica a Agnes que se ha librado de ir a la guerra.

Pero, tanto en el discurso literario como en el filmico, esta felicidad se verá pronto interrumpida. El texto prefilmico pretendió recoger algo más de la novela al indicar mediante la voz narradora que en la siguiente secuencia llegará un tal “Herr Matzerath”, de quien aporta datos sobre su personalidad, como su simpatía renana, que provoca su aceptación entre las enfermeras, entre ellas Agnes:

Jenen Herrn muß meine Mama im Sommer
Achtzehn kennengelernt Diese junge Kriegsliebe blieb
ungetrüb, bis ein Herr Matzerath

⁸⁰ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 35.

⁸¹ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 27.

haben, als sie im Lazarett auftauchte. Alfred Matzerath, Silberhammer bei Oliva als gebürtiger Rheinländer, war im Hilfskrankenschwester Dienst tat. Lazarett Silberhammer auf rheinisch-Alfred Matzerath, ein gebürtiger fröhliche Art der Liebling aller Rheinländer, lag dort mit einem glatten Krankenschwestern, die Oberschenkeldurchschuß und wurde Hilfschwestern Agnes nicht auf rheinisch fröhliche Art bald der ausgenommen.⁸³ Liebling aller Krankenschwestern – die Schwester Agnes nicht ausgenommen.⁸²

2. 4. 4. Séptima secuencia

Lo anunciado en el texto prefilmico por la voz narradora en la anterior escena sobre el final del momento de máxima felicidad entre los dos primos hermanos, encuentra su solución en el presente fragmento filmico. Agnes, que trabaja como enfermera en un hospital castrense cuidando heridos de guerra alemanes, está en la cocina con el convaleciente Alfred Matzerath, lugar donde, tanto en el referente literario como en la adaptación filmica él ayuda a la enfermera. En este punto, la escena literaria es enriquecida por el discurso filmico. Las referencias a la maestría de Matzerath en el arte de cocinar sopas, son magistralmente traducidas en un diálogo, que es puesto en boca de una sanitaria cachuba situada en la parte inferior del plano. El cocinero que está preparando una sopa no comprende sus palabras y Agnes se las traduce:

...und half der Schwester Agnes in der	Eine alte Küchenmagd beobachtet die
Küche, weil ihr Schwesterhäubchen	beiden und sagt etwas auf
so gut zum runden Gesicht stand,	Kaschubisch. Agnes lacht.
auch weil er, ein passionierter Koch,	Matzerath

⁸² *Die Blechtrommel, op. cit., p. 36.*

⁸³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 27.*

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Gefühle in Suppen zu wandeln Wat hat sie gesagt?
verstand.⁸⁴

Agnes

Sie sind ein geborener Koch, Herr
Matzerath, Sie versteh'n Gefühle in
Suppen zu verwandeln.⁸⁵

El alemán Matzerath es representado en el texto filmico como un hombre basto, más fuerte que el polaco Jan, aunque también mucho menos romántico que este último. La descripción suya en el texto prefilmico aporta también otros datos sobre su forma de ser:

gebürtiger Rheinländer – blonder Krauskopf, angeberisch – kann elegant, fast intellektuell aussehen wie eine schlechte Kopie von Harry Liedke – ein passionierter Koch von “rheinischer Fröhlichkeit”.⁸⁶



Agnes prueba la sopa del experimentado cocinero Matzerath.

⁸⁴ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 36.

⁸⁵ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 28.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

2. 4. 5. Octava secuencia

La presente secuencia se desarrolla en el mercado del puerto de la ciudad de Danzig. Este escenario ha sido elegido por Schlöndorff para ofrecer hechos significativos que serán determinantes para la trama filmica.

La voz en *over* de Oskar recoge resumidamente información que el referente literario aporta en numerosas páginas, como el fin de la guerra, la decisión de Alfred de quedarse a vivir en Danzig, la declaración de esta ciudad como estado libre y la creación de una Oficina Postal Polaca en la urbe, donde Jan decidirá trabajar motivado por sus sentimientos patrióticos hacia Polonia:

Endlich hatte sich der Krieg verausgabt. Danzig wurde zum freien Staat erklärt. Die Polen erhielten in der Stadt eine eigene Post, wo Jan Bronski, der Briefmarkensammler, unterkam. Alfred Matzerath blieb in Danzig.⁸⁷

La cámara enfoca un plano general en el que están encuadradas Agnes y su madre. Ellas observan preocupadas hacia fuera del cuadro. Por medio del efecto de *raccord* sus miradas se dirigen hacia un primer plano de conjunto de los rostros de Jan, situado a la izquierda del encuadre, y Matzerath, en la parte derecha. En sus rostros se refleja el enfado y rechazo del uno al otro, provocado por los celos que siente el primo hermano de la madre de Oskar por el alemán; asunto del referente literario que el texto filmico refleja de forma acertada, aunque con una variación, en la novela la abuela, Anna, también desaprueba el noviazgo: «Fast möchte ich glauben, daß meine Großmutter Anna gleich dem Jan mit dieser Verlobung einverstanden war»⁸⁸. No obstante, esta aversión que sienten el uno por el otro quedará superada, aunque de distinta forma en

⁸⁷ Ibid., p. 29.

⁸⁸ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 37.

ambos textos. En el discurso literario mejora la relación entre los dos hombres cuando el polaco se casa con Hedwig, una cachuba mujer de la ciudad que posee tierras en la localidad de Ramkau:

Erst als Jan Bronski seine Hedwig, eine Kaschubsche aus der Stadt, die aber in Ramkau noch Äcker besaß, fand und heiratete, besserte sich das Verhältnis zwischen Jan und meiner Mama.⁸⁹

En el discurso filmico, al no aparecer la mujer del primo de Agnes, Schlöndorff ha sabido transponer esta superación del rencor entre ambos añadiendo un diálogo, en el que, además, se refleja el conflicto entre los distintos pueblos que habitaban la región y que está presente tanto en la novela como en su adaptación cinematográfica:

Jan

Wir Kaschuben sind schon immer hier gewesen, lange vor den Polen und lange vor euch Deutschen natürlich.

Alfred Matzerath

Olle Kamellen, Jan! Frieden! Deutsche, Polen, Kaschuben, alle werden jetzt friedlich zusammenleben.⁹⁰



Anna y su hija Agnes observan preocupadamente a Jan y a Matzerath.

⁸⁹ Ibid., p. 37.

⁹⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 29.



Matzerath y Jan se hacen amigos.

Asimismo, se expone en el discurso filmico el triángulo amoroso que acaba de surgir entre los tres. El texto filmico muestra al final de la secuencia cómo Agnes tiende un brazo alrededor de la cintura de Matzerath y con la otra mano agarra la de Jan. Este hecho muestra un indicio de la relación adúltera que sucede a espaldas del alemán. La voz en *over* de Oskar añade el término religioso *Dreieinigkei*t (la Trinidad) para referirse a dicha relación, de la cual él nace, dejando así en el texto filmico por primera vez abierta la cuestión sobre la autoría paterna entre el alemán y el polaco, que en la novela no se expone hasta la escena de su nacimiento:

Die beiden so verschiedenen, doch in Bezug auf Mama einmütigen Herren fanden Gefallen einander...⁹¹

Die beiden so verschiedenen, doch in Bezug auf Mama einmütigen Herren, fanden Gefallen aneinander, und in dieser Dreieinigkei

Oskar, in die Welt gesetz.⁹²

⁹¹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 37.

⁹² *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 29.



La "Trinidad".

2. 5. Tercer episodio: *Los primeros años de Oskar*

2. 5. 1. Novena secuencia

El filme traduce masgitalmente en imágenes la tormenta de verano que corre paralela al nacimiento de Oskar en el pasaje literario en cuestión: «Von fernher schob ein spätsommerliches Gewitter, Kisten und Schränke verrückend durch die Nacht»⁹³. Un plano general del *Labesweg*, la calle donde está situada la vivienda de la familia Matzerath, es lo primero que presenta la cámara en este inicio del pasaje filmico. Aparece en escena Alfred. Se dirige por el centro de la calle hacia un portal situado al fondo derecho del encuadre. Tiene que soportar la fuerte lluvia que cae en el lugar. Es una terrible noche de tormenta, que recuerda a las películas de terror: «Regen peitscht die leere Straße. Blitze erhellen kurz die Häuserfassaden. Gespentsch, mythisch, ironisch»⁹⁴. De esta manera, el discurso filmico anuncia, del mismo modo que el referente literario, que el nacimiento de Oskar que va a suceder a continuación, es un triste suceso que nada bueno puede traer al mundo. Este hecho se confirma también por la melodía musical fuerte y pesada que revela el tema *Ist die*

⁹³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 41.

⁹⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 41.

schwarze Köchin da?. La melodía comienza en la presente escena y se escuchará a lo largo de todo el fragmento filmico.



La tormenta anuncia la desgracia que está por llegar: el nacimiento de Oskar.

Los comentarios en *over* serán, como podremos observar, de vital importancia en la presente secuencia, no solo por la valiosa información que ofrecen, sino también porque permiten al espectador, al igual que el lector en la novela, adentrarse en la forma de pensar de Oskar. Por medio de ellos recuerda los acontecimientos concernientes a su nacimiento, que el receptor filmico ve representados en la pantalla. No solamente dan la impresión de que la historia es narrada en primera persona, también permiten explicaciones subjetivas sin tener que escribir un diálogo superfluo. De este modo, se consigue, junto a la cámara subjetiva, el efecto de mostrar los hechos a través de los ojos de Oskar e introducir inmediatamente al receptor filmico en la acción. La cámara actúa como sus ojos, llegando a lograrse, como se podrá comprobar en el análisis de la siguiente escena, el efecto de ser ella la que nace. Tal efecto se consigue también mediante la mirada de los personajes hacia el aparato filmador en el momento en que el bebé sale del vientre de su madre.

Gracias a los comentarios en *over* y a la cámara subjetiva, que acabamos de mencionar, logra Schlöndorff también una exposición sarcástica del punto de vista de Oskar. Ya en la secuencia inmediatamente

anterior se presenta como hijo de una trinidad: el padre, la madre y el tío Jan. En el presente fragmento el momento astrológico queda bien definido: el sol con la constelación de las vírgenes, Neptuno entra en la décima casa e influye sobre su persona, ubicándolo así entre la desilusión y la fe:

Die Sonne stand im Zeichen der Oskars Stimme

Jungfrau. [...] Neptun bezog das zehnte, da Haus der Lebensmitte und verankerte mich zwischen Wunder und Täuschung.⁹⁵

Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau. Neptun bezog des zehnte Haus der Lebensmitte und verankerte Oskar zwischen Wunder und Täuschung.⁹⁶

La siguiente escena de la secuencia se desarrolla dentro del dormitorio de los Matzerath. Sorprende la fidelidad al referente literario con la que ha sido representado dicho escenario en el texto filmico. La descripción del cuarto de dormir, que refleja el texto prefilmico, es una copia casi literal de la habitación retratada en la novela:

Das Schlafzimmer war in Gelb gehalten und sah auf den Hof des vierstöckigen Miethauses. Glauben Sie mir bitte, daß der Betthimmel der breiten Eheburg hellblau war, daß am Kopfende im hellblauen Licht die gerahmte, verglaste, büßende Magdalena seufzte und vor der Brust soviel Finger rang, daß man immer wieder, mehr als zehn Finger vermutend, nachzählen mußte. Dem Ehebett gegenüber der weiß

Anmerkung

Das Schlafzimmer ist in Gelb gehalten und sieht auf den Hof des vierstöckigen Mietshauses. Über dem Kopfende des Bettes, gerahmt, verglast, die büßende Magdalena, fleischfarben in einer Höhle liegend. Dem Ehebett gegenüber der weißgelackte Kleiderschrank mit Spiegeltüren, links ein Frisiertoilettchen, rechts eine

⁹⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 41.

⁹⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 30.

gelackte Kleiderschrank mit Marmor Kommode mit Marmor drauf, von der drauf, von der Decke hängend, nicht Decke hängend, nicht stoffbespannt stoffbespannt wie im Wohnzimmer, wie im Wohnzimmer, sondern an zwei Messingarmen unter Messingarmen unter leichtrosa leichtrosa Porzellanschalen, so daß die Porzellanschalen, so daß die Glühbirnen sichtbar blieben, Licht Glühbirnen sichtbar bleiben, Licht verbreitend: die Schlafzimmerlampe.⁹⁷ verbreitend: Die Schlafzimmerlampe.⁹⁸

El aparato filmográfico enfoca un primer plano del vientre de la embarazada Agnes. Detrás de ella, está la comadrona, que se inclina sobre su barriga con un fonoscopio para escuchar al bebé. Al fondo izquierdo del encuadre se encuentra sentada su madre Anna, cuya mirada preocupada se dirige hacia su hija. De este personaje y de Jan, que aparecerá a continuación, el referente literario no dice si presencian el nacimiento de Oskar, dándose así pues, otra variación en el discurso filmico respecto a la novela.

Un primer plano de Oskar lo presenta dentro del vientre de su madre. Al igual que en el referente literario está dotado de una plena conciencia antes de nacer: «Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muß»⁹⁹.

Por medio de un comentario de fuera de campo escuchamos a Oskar reflexionar sobre el bienestar que le produce su estado embrional y cómo aprendió a tocar el tambor, a diferencia de la novela, en la cual él considera a una mariposa nocturna como su maestro: «...halte mich also an jenem mittelgroßen, bräunlich gepuderten Nachtfalter meiner Geburtsstunde, nenne ihn Oskars Meister»¹⁰⁰, presupone en el texto

⁹⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., pp. 38 – 39.

⁹⁸ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 33.

⁹⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁰ Ibid., p. 41.

filmico que se inicia en dicho arte musical oyendo los látidos del corazón de su madre: «Schon als Embryo, schwerelos und heiter in meinem Urelement schwebend, lauschte ich auf die Herztrommelschläge meiner Mamma»¹⁰¹.



Oskar dentro del vientre de su madre. Se puede comprobar en este fotograma cómo el discurso filmico sabe recoger el elemento surrealista, tan presente en la obra de Grass.

Acto seguido, como indicamos anteriormente, mediante el logrado efecto de la cámara subjetiva, podemos apreciar las primeras imágenes del mundo exterior que percibe el bebé como si estuviese boca a bajo. Por medio de esta técnica se consigue no solo ofrecer la primera visión perceptiva posible del entorno exterior de un bebé en el momento de la salida del útero materno, sino también la imagen de un mundo confuso y caótico al cual ha ido a parar Oskar, en el que lo primero que contempla, del mismo modo que en la novela, son las bombillas de la lámpara:

Ich erblickte das Licht dieser Welt in
Gestalt zweier Sechzig-Watt-
Glühbirnen.¹⁰²

Ich erblickte das Licht dieser Welt in
Gestalt zweier Sechzig-Watt-
Glühbirnen.¹⁰³

¹⁰¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 31.

¹⁰² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 39.

¹⁰³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 32.

Oskar también observa en el discurso filmico, con sus ojos de color azul cobalto, a la mariposa nocturna que vuela entre las dos bombillas de sesenta vatios proyectando amplias sombras:

Mittelgroß und haarig umwarb er die beiden Sechzig-Watt-Glühbirnen, warf Schatten, die in übertriebenem Verhältnis zur Spannweite seiner Flügel den Raum samt Inventar mit zuckender Bewegung deckten, füllten, erweiterten.¹⁰⁴

La talla¹⁰⁵ de Oskar es demasiado grande para ser la de un bebé, contribuyendo así también a que el receptor filmico pueda creer con mayor facilidad que lo que está observando son los pensamientos de Oskar. En todo momento el espectador, al igual que el lector de la novela, es consciente de que los hechos que está percibiendo no pueden ser reales, puesto que un bebé, en el momento que nace, no posee tan alto grado intelectual como el Oskar de ambos discursos, filmico y literario.

El discurso filmico se mantiene fiel al referente literario en la cuestión referida al padre del protagonista: «...sagte jener Herr Matzerath, der in sich meinen Vater vermutete»¹⁰⁶. Alfred Matzerath y Jan Bronski, los dos presuntos padres del bebé, miran embelesados cuando la cámara se mueve para enfocar un primer plano de Oskar saliendo del útero materno. La elección de los actores David Bennent y Daniel Olbrychski, que representan, respectivamente, a los personajes de Oskar y Jan, contribuye a aumentar las dudas sobre tal autoría, ya que ambos se parecen entre sí más que el niño a Matzerath.

¹⁰⁴ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁵ Sobre el aspecto físico de Oskar, volveremos en la secuencia en la que tiene lugar su tercer cumpleaños. No lo tratamos en el presente apartado porque el maquillaje del actor David Bennent como un bebé no ofrece una imagen parecida a la que, nos imaginamos, posee en el referente literario.

¹⁰⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 40.



Los dos presuntos padres observan entusiasmados al recién nacido.

El discurso filmico recoge algunos comentarios de los padres en la novela, tales como el de la madre que acierta que el bebé es un niño:

Na, wußt' ich doch, daß es ein Jungchen ist, auch wenn ich manchmal jesagt hab' es wird ne Marjell. ¹⁰⁷	Na wußt' ich doch, daß es ein Jungchen ist, auch wenn ich manchmal gesagt hab' es wird' ne Marjell. ¹⁰⁸
---	---

Así como aquel en el que ella expresa su deseo de regalarle un tambor de hojalata para su tercer cumpleaños:

Wenn der kleine Oskar drei Jahre alt ist, soll er eine Blechtrommel bekommen. ¹⁰⁹	Wenn der kleine Oskar drei Jahre wird, soll er eine Blechtrommel bekommen. ¹¹⁰
--	---

O el del entusiasmado presunto padre Alfred Matzerath que pretende que el bebé le sustituya en el negocio familiar cuando sea mayor:

¹⁰⁷ Ibid., p. 40.

¹⁰⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 40.

¹¹⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 33.

Er wird später einmal das Geschäft übernehmen. Jetzt wissen wir endlich, wofür wir uns so abarbeiten.¹¹¹ Wenn er mal groß ist, solle dat Jeschäft übernehmen. Da wissen wir auch, wofür wir uns so abplacken.¹¹²

Del mismo modo que en el discurso literario, en el texto filmico Oskar afronta su nueva existencia terrenal gracias a la promesa que le hace la madre de regalarle un tambor de hojalata, ya que el mundo que le rodea le causa una profunda desilusión que se traduce en un inmediato deseo de volver al útero materno, algo que ya no es posible porque la comadrona ya ha cortado el cordón umbilical, lográndose así en la presente secuencia el mismo efecto absurdo, cómico y grotesco que produce el correspondiente pasaje de la novela:

...nur die in Aussicht gestellte Blechtrommel hinderte mich damals, dem Wunsch nach Rückkehr in meine embryonale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben. Zudem hatte mich die Hebamme abgenagelt: es war nichts mehr zu machen.¹¹³ Oskars Stimme
Nur die in Aussicht gestellte Blechtrommel hinderte mich daran, dem Wunsch nach Rückkehr in meine embryonale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben. Zudem hatte mich die Hebamme abgenagelt: es war nichts mehr zu machen.¹¹⁴

El deseo de Oskar de que llegue su tercer cumpleaños para así poder recibir el tambor no sólo viene reforzado por una frase en *over* añadida al comentario precedente: «Und so endgültig ausgestoßen, konnte ich meinen dritten Geburtstag kaum noch erwarten.»¹¹⁵, sino también porque se imagina a sí mismo bajando las escaleras mientras toca un tambor de

¹¹¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 40.

¹¹² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 33.

¹¹³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 41.

¹¹⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 33.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

hojalata. Esta imagen es presentada en un plano medio general y está intercalada a través de una sobreimpresión en otra que descubre un plano medio corto del bebé acostado sobre una bañera metálica, mostrando así al igual que en la novela la unión entre Oskar y su ansiado instrumento musical, el elemento sustitutivo de la seguridad que le ofrecía el vientre materno. Acto seguido un corte directo enlaza con la secuencia de su tercer aniversario.



El recién nacido llora tras abandonar el útero materno.

2. 5. 2. Décima secuencia

La acción de Oskar tocando su ansiado tambor en la anterior escena imaginada por él mismo, actúa como elemento cohesionador con la presente. Un plano de detalle de tres velas sobre la tarta indica directamente que se trata del tercer cumpleaños del pequeño.

El marco escénico en el que transcurre la acción es la sala de estar de la vivienda de los Matzerath. Sorprende la fidelidad en detalles que mantiene el discurso filmico respecto al referente literario. De ello dan fe ambos discursos, prefilmico y filmico. Este último realiza una descripción de la sala, que es casi una copia literal de la del referente literario:

Das aus zwei Fenstern auf den
sommers mit Ostseemuscheln
verzierten Vorgarten und die Straße
blickende Wohnzimmer bildete das
Kernstück der Parterrewohnung.
Wenn die Tapete viel Weinrot hatte,
bezog beinahe Purpur die
Chaiselongue. Ein ausziehbarer, an
den Ecken abgerundeter Eßtisch, vier
schwarze gelederte Stühle und ein
rundes Rauchtischen, das ständig
seinen Platz wechseln mußte, standen
schwarzbeinig auf blauem Teppich.
Schwarz und golden zwischen den
Fenstern die Standuhr. Schwarz an
die purpurne Chaiselongue stoßend,
das zuerst gemietete, später langsam
abgezahlte Klavier, mit
drehschemelchen auf weißgelblichem
Langhaarfell. Dem gegenüber das
Buffet. Das schwarze Buffet mit von
schwarzen Eierstäben eingefassten,
geschliffenen Schiebefenstern, mit
schwerschwarzen Fruchtornamenten
auf den unteren, das Geschirr und die
Tischdecken verschließenden Türen,
mit schwarzgekrallten Beinen,
schwarz profiliertem Aufsatz –¹¹⁶

Das aus zwei Fenstern auf den
sommers mit Ostseemuscheln
verzierten Vorgarten und die Straße
blickende Wohnzimmer, bildet das
Kernstück der Parterrewohnung.
Weinrot die Tapete hier, beinahe Purpur
der Bezug der Chaiselongue. Ein
ausziehbarer, an den Ecken
abgerundeter Eßtisch; vier gelederte
Stühle und ein rundes Rauchtischen
stehen schwarzbeinig auf blauem
Teppich. Schwarz und golden zwischen
den Fenstern die Standuhr. Schwarz an
die purpurne Chaiselongue stoßend das
Klavier, darüber Beethovens Konterfei,
davor ein Drehschemel auf
weißgelblichem Langhaarfell. Dem
gegenüber das Buffet mit
schwarzgekrallten Beinen und
schwarzprofilertem Aufsatz.¹¹⁷

¹¹⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 38.

¹¹⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 33.

En la presente escena filmica, se transmite la sensación especial que recuerda Oskar de su tercer cumpleaños en el referente literario. Un plano de conjunto presenta a la madre de Oskar y Jan cantando juntos. Agnes toca en el piano los acordes del “Baron Gitano”, mientras Bronski le mira a los ojos afectuosamente. Esta canción sentimental de opereta, de la que en el referente literario solamente se menciona su título: «...Mama am Klavier aus dem Zigeunerbaron intonierend...»¹¹⁸, es un elemento altamente irónico, símbolo de la relación amorosa e incestuosa que los dos primos hermanos mantienen:

Sie singen:

Wer uns getraut? Ei sprich: Sag Du's!

Der Dompfaff, der hat uns getraut,

Der Dompfaff, der uns getraut!

Im Dom, der uns zu Häupten blaut.

O seht doch wie herrlich, voll Glanz und Majestät!

Mit Sternengold, mit Sternengold, so weit ihr schaut, besät.

Und mild sang die Nachtigall ihr Liedchen in die Nacht:

Die Liebe, die Liebe ist eine Himmelsmacht!

Ja mild sang die Nachtigall ihr Liedchen in die Nacht:

Die Liebe, die Liebe ist eine Himmelsnacht! ¹¹⁹

Oskar aparece detrás del sofá. Su descripción física, es, como se hizo mención en apartados anteriores, la más parecida a la imagen mental que de él se pueda imaginar el lector. Muy acertado resulta también el retrato que de él realiza el texto prefilmico:

¹¹⁸ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 54.

¹¹⁹ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 107.

3jährig

-kobaltblaue Augen-Haare, die wie eine putzsüchtige Bürste nach oben streben - selbstbewußt und ernstentschlossen (Doppelgänger des Jesuskindes). 94 cm groß.¹²⁰

Asimismo, se puede apreciar cómo el jovencísimo actor David Bennent controla las situaciones con absoluta seguridad; posee la capacidad de mostrar un rostro expresivo cuando quiere y el dominio de la forma de representar. Para el receptor filmico extranjero, especialmente si pertenece al ámbito hispanoparlante, además, el joven actor dota al personaje de Oskar de un gran valor de autenticidad, ya que no es conocido por otras películas. Asimismo, el actor, gracias a su maduro rostro de niño y sus ojos saltones, proporciona al personaje que representa una identidad representativa. A ello contribuye, igualmente, su silencio en muchas escenas, en las que solamente observa, a lo sumo se expresa con el tambor. De su cara se ofrecerán a lo largo del discurso filmico primeros planos, que presentan al crío como observador mudo, pero enteramente consciente de los hechos. Del mismo modo, la posición de la cámara adoptará la estatura de Oskar, quedando así a la altura de un niño pequeño en contrapicado. Sobre esta manera de filmar, Schlöndorff, indica que la intención del texto filmico es mostrar los hechos a través de los ojos de Oskar: «Was Oskar sieht, müssen wir filmen. Er ist unser Standpunkt; keine objektive Geschichtserzählung»¹²¹. En diversos momentos esta también adquiere una posición mas elevada, en picado, para transmitir los hechos mediante los ojos de una persona adulta.

Un primer plano de su rostro muestra a Oskar mirando hacia los adultos. La cámara subjetiva focaliza varios planos de conjunto en los que estos cantan, beben alcohol, dicen sandeces y se comportan como niños,

¹²⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 6.*

¹²¹ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung, op. cit., p. 60.*

llegando a darse en el texto filmico, al igual que en la novela, un extraño emparejamiento, aunque distinto. En el referente literario Gretchen Scheffler flirtea peligrosamente con Matzerath, y Albrecht Greff intenta acercarse a Hedwig, la mujer de Jan; en cambio, en el discurso filmico la señora Scheffler tontea con el señor Greff y Matzerath se encuentra solo, no reflejándose así de este último personaje el mismo carácter viciado sexual que el de los demás individuos presentes en la sala, quedando además como un inocente cornudo que permite que su mujer, Agnes, se lie en su presencia con otro, Jan, sin que él se queje o haga lo mismo que ella. Asimismo, se aprecia otra diferencia entre ambos textos, literario y filmico. Esta situación de ambiente orgiástico, adúltero y festivo, que aquí sucede en el tercer aniversario de Oskar, en el texto literario tiene lugar en su cuarto cumpleaños. No obstante, se trata de una diferencia que no afecta al desarrollo del conjunto de la trama, pues de lo que se trata es de reflejar en la gran pantalla la idea del carácter infantil de los adultos, que se describe en el pasaje literario en cuestión. El texto prefilmico pretende ir más lejos al recoger el siguiente comentario en *over* de Oskar:

...zeigte sich die restliche, stark angetrunkene Geburtstagsgesell- schaft in merkwürdiger Paarung. Wie zu erwarten war, hockte Mama mit verrutschter Bluse auf Jan Bronskis Schoß. Unappetitlich war es, den kurzbeinigen Bäckermeister Alexander Scheffler fast in der Greffschen verschwinden zu sehen. Matzerath leckte an Gretchen Schefflers Gold- und Pferdezähnen. ¹²²	Oskars Stimme Die versammelte Geburtstagsgesell- schaft – Eltern und Nachbarn – war schon stark angetrunken und zeigte sich in merkwürdiger Paarung: Mama mit Onkel Jan am Klavier – Gretchen Scheffler, den Pfadfindergeschichten des Gemüsehändlers Greff lauschend – und Bäckermeister Scheffler mit Lina Greff trinkend. ¹²³
---	--

¹²² *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 60 – 61.

¹²³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 34.



Primer plano del rostro del pequeño Oskar, que observa disgustado a su madre flirteando con su tío Jan.

Otra diferencia, respecto al referente literario, reside en la presencia de los personajes. En dicho texto, en el cuarto cumpleaños de Oskar, que tomamos como referencia, debido a la importancia que tiene al reflejar el ambiente adúltero que acabamos de mencionar, se encuentran en la sala de estar el mismo Oskar, Agnes, Matzerath, los matrimonios Scheffler y Greff, la abuela, Jan, su hijo Stephan, de la misma edad de Oskar, y su esposa Hedwig. En el discurso filmico están presentes las personas mencionadas anteriormente, excepto la mujer de Bronski y el hijo de ambos, debido a la reducción temática ya señalada en otros apartados. Asimismo, aparecen en la escena filmica también Vinzent Bronski, el hermano de Anna, y otra señora mayor, *Mutter Truczinski*.



Greff flirtea con Gretchen Scheffler.

De los personajes que aparecen por primera vez en la presente secuencia, el texto filmico ofrece una magnífica caracterización, salvo algunos breves cambios, concordante con la realizada por la novela y de la que el texto prefilmico da fe, pero de algunos se omiten rasgos referentes a su personalidad o actividad profesional, de los que ya el lector de la obra literaria posee cierta información cuando lee los pasajes correspondientes al tercer o cuarto cumpleaños de Oskar, situaciones literarias que en la presente secuencia han sido trasladadas en gran parte al texto filmico. No obstante, la información sobre los datos personales o laborales de estos caracteres, todavía no ofrecida en el texto filmico hasta el momento por poder resultar redundante y por las limitaciones de tiempo, que como señalábamos en el primer capítulo es uno de los principales factores con los que se enfrenta el séptimo arte, se irá proporcionando a lo largo del discurso filmico. Para indicar las variaciones entre ambos discursos, en lo referente a dichos sujetos que aparecen por primera vez, creemos acertado ofrecer un breve análisis sobre las reseñas aportadas por ambos textos, literario y filmico, contando con las descripciones realizadas sobre cada uno en las primeras páginas previas al guión que aparecen en la guía filmica de la obra, *Die Blechtrommel als Film*, que, como señalamos con anterioridad, utilizamos como texto prefilmico en el presente estudio interdisciplinar.

Comenzamos con Albrecht Greff, por ser uno de los personajes que más llama la atención con su continuo canto a lo largo de la secuencia. El referente literario, ya antes de que el tercer cumpleaños de Oskar tenga lugar, menciona su profesión como verdulero y su costumbre de ser reacio a la bebida:

Wenn Alexander Scheffler nicht sprach, befeuchtete er unermüdlich mit der Zungenspitze seine Oberlippe, was ihm Matzeraths Freund,

der uns schräg gegenüber wohnende Gemüsehändler Greff, als unanständige Geschmacklosigkeit gegenüber fand.¹²⁴

Sobre su labor profesional, en el texto filmico no se hará mención hasta más adelante; y en lo concerniente a su poco interés por la bebida, en el texto filmico es visto bebiendo alguna copa, pero no se emborracha; tampoco se aprecia ninguna señal en la presente secuencia que haga alusión a su homosexualidad, sino más bien todo lo contrario, ya que intenta intimar con Gretchen:

Neben ihm steht in gleicher Montur ein blonder, etwas zu großäugiger, vielleicht dreizehnjähriger Junge, den Greff mit linker Hand an der Schulter hält und Zuneigung bezeugend an sich drückt.¹²⁵

No obstante, dicha circunstancia alusiva al carácter homosexual de Greff, del que en el referente literario se tiene noticia ya antes del tercer aniversario del tamborilero, será reflejada con posterioridad en la adaptación cinematográfica. La guía filmica, sin embargo se hace eco de este rasgo y de otros, como su apariencia externa en las páginas que anteceden al guión:

Gemüsehändler

Pfadfinderführer, deshalb oft in kurzen Hosen, breit, trocken, gesund – mit einer Vorliebe zu schmalen möglichst großäugigen, wenn auch bleichen Knaben.¹²⁶

¹²⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 50.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 11.

La caracterización física anterior es recogida con gran fidelidad por el texto filmico: es un hombre fuerte y sano, vestido con su uniforme de explorador en pantalones cortos.

Sobre Lina Greff, su mujer, la novela no proporciona datos reveladores en cuanto a su apariencia externa. Sin embargo, en el discurso filmico, gracias a la naturaleza del cine, es dotada de un retrato físico. Tanto en el cuarto cumpleaños de Oskar en la novela, como en el tercero en el texto filmico, flirtea con Scheffler, pero este hecho no aporta en ambos discursos hasta dichos momentos ninguna información sobre su predisposición al adulterio y su supuesto carácter ninfómano, ya que los personajes de su misma edad en los dos textos, salvo Matzerath en el filmico, poseen todas actitudes orgiásticas. Asimismo, su frustración sexual causada por su marido será tratada mas adelante por ambos discursos, literario y filmico, y es el único factor caracterizador de la mujer al que hace referencia la guía filmica: «Phlegmatisch, frustiert – zieht später Daueraufenthalt im Bett vor»¹²⁷.

De Scheffler, el caballero que intenta galantear con ella en ambos discursos, como indicamos en párrafos anteriores, se tiene noticia en la novela, ya antes del tercer y cuarto aniversario de Oskar, sobre su profesión de panadero: «...deren Bäckermeister wie Ehemann, Alexander Scheffler»¹²⁸; este dato también es recogido por el texto filmico en la presente secuencia, cuando Greff le dice a Gretchen que no se tendría que haber casado con un panadero: «Da hätten Sie keinen Bäcker heiraten dürfen, Gretchen»¹²⁹. Lo mismo sucede con la información aportada sobre su afición a la bebida, y que en el discurso filmico es reflejada en la presente secuencia. Respecto a su apariencia externa, el texto filmico lo

¹²⁷ Ibid., p. 11.

¹²⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 50.

¹²⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 36.

caracteriza de forma muy similar a la guía filmica: «kahlköpfig, kurzbeinig – befeuchtet unermüdlich mit der Zungenspitze die Oberlippe»¹³⁰.

Gretchen Scheffler, su mujer, es también caracterizada por el texto filmico con gran fidelidad a la guía filmica. Al igual que en este último texto, tiene una dentadura prominente, aunque sin dientes de oro, que destaca en el conjunto de su cara; su pelo es de alguna manera rubio y su piel pálida: «Bäckermeistergattin – kinderlos – irgendwie blond und weich und weiß - mit Pferdegebiss, das zur guten Hälfte aus Goldzähnen besteht»¹³¹.

De nuevo aparece otro plano de conjunto de Agnes cantando con Jan. Un plano en contrapicado muestra a su madre mirando directamente a la cámara, lo cual significa que sus ojos se dirigen a su hijo Oskar. Mediante la utilización de la cámara subjetiva se transmite la importancia que tiene para él, en el discurso filmico, el flirteo y jugueteo de manos tan descarado entre su madre y su tío. Sus ojos se abren cuando la mano de Jan se desliza bajo la ropa de su madre pareciendo expresar sorpresa o indignación. En la novela, en cambio, este hecho ya no le causa asombro y es mencionado solamente en unas breves líneas: «...Jan hinter ihr und dem Schemelchen stehend, ihre Schulter berührend, die Noten studierend wollen»¹³².

La siguiente escena es introducida por un plano en picado, que muestra a Alfred saliendo de la bodega con una caja de cervezas y dejándose la trampilla abierta. Acción que, al igual que en la novela es, como se podrá observar más tarde en el presente análisis, determinante, pero con una pequeña variación, en el referente literario no porta la carga con la bebida fermentada, sino una lata de conservas de frutas:

¹³⁰ Ibid., p. 10.

¹³¹ Ibid., p. 10.

¹³² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 54.

«Matzerath, der eine Konservendose mit gemischtem Obst für den Nachtschisch hochgeholt hatte, mochte vergessen haben, sie zu schließen»¹³³.



Matzerath saca las cervezas de la bodega.

Hacia la mitad de la secuencia, el verdulero Greff mide a Oskar en el marco de la puerta situado entre la sala de estar y el pasillo y le dice que en pocos años será tan alto como él mismo: «Zwölfter September anno Neunzehnhundertsiebenundzwanzig. Nächstes Jahr bist du so groß... (er zeigt es) ... und dann so, dann so, bis du so groß bist wie ich»¹³⁴. La expresión facial del pequeño ya refleja objetividad y distanciamiento; parece que la idea de seguir creciendo no le gusta. Se trata de un recurso inventado por el discurso filmico para resaltar la pequeña estatura del protagonista y expresar la intención que tiene de no pertenecer al mundo de los mayores, a quienes ha estado observando con gran atención.

¹³³ Ibid., p. 54.

¹³⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 36.



Greff mide a Oskar, que aparece pequeño y débil ante los mayores.

El juego del skat, que en la novela tiene lugar en el cuarto cumpleaños, sucede en el discurso fílmico en la presente secuencia, o, mejor dicho en su tercer cumpleaños. Cuando los tres protagonistas de la trinidad consentida se disponen a jugar a las cartas, Oskar, intenta deslizarse bajo las faldas de su abuela, pero ella no le deja: «Oskar rutsch zu seiner Großmutter und will ihr unter die Röcke kriechen. Sie schiebt ihn beiseite»¹³⁵. Esta situación es un elemento añadido por el discurso fílmico. Probablemente se intente transmitir la idea de que Oskar, disgustado por lo que va a ocurrir, busque refugio en su abuela.

Al igual que en la novela se sitúa bajo la mesa. Desde dicha posición privilegiada, observa cómo Jan se quita el zapato e introduce su pie entre las piernas de su madre:

...den schwarzen Halbschuh vom linken Fuß gestreift und mit graubesocktem linken Fuß an meinem Kopf vorbei das Knie meiner Mama, die ihm gegenüber saß, gesucht und auch gefunden. Kaum berührt, rückte Mama näher an den Tisch heran, so daß Jan, der gerade von

Unter dem Tisch bemerkt Oskar, wie Jans linker Schuh abgestreift wird und er mit graubesocktem Fuß an Oskars Kopf vorbei das Knie von Agnes sucht, die ihm gegenüber sitzt. Kaum berührt, rückt Agnes näher an den Tisch heran so daß Jan den Saum

¹³⁵ Ibid., p. 36.

Matzerath gereizt wurde und bei ihres Kleides lufend, erst mal mit der dreiundreißig paßte, den Saum ihres Fußspitze, dann mit dem ganzen Kleides lüpfend erst mit der Fußspitze, gefüllten Socken zwischen ihre dann mit dem ganzen gefüllten Socken, Schenkel wandern kann.¹³⁷ der allerdings vom selben Tage und beinah frisch war, zwischen ihren Schenkeln wandern konnte.¹³⁶

Mientras que en el referente literario ya está acostumbrado a ver a su madre con Jan, y esta acción, como la anterior del flirteo entre ambos, no le causa sorpresa; en el discurso filmico la expresión de su rostro revela nuevamente la indignación y desaprobación de los hechos que suceden ante sus ojos. Otra diferencia respecto a la novela, es que en este texto no está solo debajo de la mesa. Su primito Stephan, el hijo del adúltero Jan, también se introduce debajo del mueble; quien, por cierto, no se da cuenta de tan obscena situación:

Später kroch noch das müde Stephanchen unter den Tisch, schlief dort bald ein und begriff vorm Einschlafen nicht, was seines Vaters Hosenbein unterm Kleid meiner Mama suchte.¹³⁸

El juego de cartas, que corre paralelo a la acción que sucede debajo de la mesa es ampliamente desarrollado por el discurso filmico. Jan pierde y la madre de Oskar gana, pese a estar distraída:

Leichthin trommelnd begegnete ich Matzerath
den über mir Karten dreschenden Achtzehn ...
Fäusten, ordnete mich dem Verlauf Jan Bronski

¹³⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 62.

¹³⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 37.

¹³⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 62.

der Spiele unter und meldete mir nach einer knappen Stunde Skat: Jan Bronski verlor. Er hatte gute Karten, verlor aber trotzdem. Kein Wunder, da er nicht aufpaßte. Hatte ganz andere Dinge im Kopf als seinen Karo ohne Zweien.

[...]

Alle Bewunderung für meine Mama, die trotz dieser wollenen Belästigung unter der Tischplatte, oben auf strammem Tischtuch die gewagtesten Spiele, darunter einen Kreuz ohne Viern, sicher und von humorigster Rede begleitet, gewann, während Jan mehrere Spiele, die selbst Oskar mit schlafwandlerischer Sicherheit nach Hause gebracht hatte, unten immer forscher werdend, oben verlor.¹³⁹

Ja.

Matzerath

Zwanzig

Jan Bronski

Ja.

Sie reizen weiter bis dreißig.

Matzerath

Passe.

Jan Bronski

Passe auch.

Agnes

Spielen wir mal einen Kleinen Herz Hand.

Man Spielt.

Der Cousin verliert; er ist nicht bei der Sache. Hat er doch ganz andere Dinge im Kopf als das Kartenspiel.

[...]

Währenddessen spielt Agnes einen Jungen. Sie bedienen.

Agnes (spielt aus)

Ja, wenn die Jungens so liegen...

...damit wir klar sehen.

Sie gibt ab. Bronski spielt Karo.

Agnes Herrgott, Jan, Paß doch auf, due weißt doch, daß Karo blank ist.

Matzerath

Nicht streiten, Kinder, spielen!

Agnes

Und der geht auch noch durch.

¹³⁹ Ibid., p. 62.

¹⁴⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 37.

Das Spiel ist aus. Sie zählen.

Agnes

Was habt ihr denn? Achtzehn Äugelchen. Und ein Spiel zwei, aus der Hand drei, Schneider vier, mal Herz ist vierzig.

Jan Bronski

Was lag denn im Skat? ... na, siehste, zwei Karo, konnt' ich doch nicht wissen.¹⁴⁰

La siguiente escena se inicia con un plano general de Oskar, que sale de la sala de estar y cierra la puerta para distanciarse de los adultos. Una vez en el pasillo, comienza a tamborear seriamente hasta llegar a la tienda. Su primer toque de tambor, al igual que en la novela, expresa su protesta contra el hipócrita mundo de los adultos. Asimismo, dicho instrumento de percusión le acompañará en ambos discursos, literario y filmico, hasta que decida crecer. Su intención de no convertirse en un adulto va acompañada de la cámara subjetiva, que es situada inmediatamente en dicho momento a su pequeña altura, y es expresada mediante un comentario en *over* inventado por el discurso filmico, que no resulta redundante y ayuda a comprender los motivos que le llevan a paralizar su crecimiento:

Oskars Stimme

An diesem Tag, an dem ich über die Welt der Erwachsenen und meine eigene Zukunft nachdachte, beschloß ich, einen Punkt zu machen. Ich wollte von jetzt an keinen Finger breit mehr wachsen, für immer der Dreijährige, der Gnom, bleiben.¹⁴¹

¹⁴¹ Ibid., p. 38.

Se puede apreciar la gran habilidad y destreza del discurso filmico en la descripción de los espacios de la vivienda de los Matzerath por donde pasa Oskar. En la pantalla se pueden observar las cajas de *Persil* que se amontonan a lo largo del pasillo:

...dem langen, leicht geknickten Korridor, in dem sich zumeist Persilschachteln stapeln...¹⁴² ...dem langen, leicht geknickten Korridor, in dem sich zumeist Persilschachteln stapeln...¹⁴³

Del mismo modo, se recrea magistralmente el escenario de la tienda a partir de la lectura inferida del referente literario, pudiéndose distinguir, incluso, algunos de los productos citados en este último discurso:

...mit Nichtgenug und Überdruß, mit Abscheu und gutmütiger Zuneigung für den Matzerath mühte sich meine Mama mit mir, meiner neuen Trommel, dem Päckchen halbgeschenkter Nähseide durch den Labesweg zum Geschäft, zu den Haferflocken, zum Petroleum neben dem Heringsfäßchen, zu den Korinthen, Rosinen, Mandeln und Pfefferkuchengewürzen, zu Dr. Oetkers Backpulver, zu Persil bleibt Persil, zu Urbin, ich hab's, zu Maggi und Knorr, zu Kathreiner und Kaffee Hag, zu Vitello und Palmin, zu Essig-Kühne und Vierfruchtmarmelade, zu jenen beiden in verschiedenen Stimmlagen summenden Fliegenfängern führte mich Mama, die honigsüß über unserem Ladentisch hingen und im Sommer alle zwei Tage gewechselt werden mußten...¹⁴⁴

¹⁴² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 38.

¹⁴³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 126.



La tienda de los Matzerath.

Nada más entrar en la tienda, Oskar se fija en la trampilla que comunica con la bodega. Aquí el texto filmico no recoge un comentario en *over* presente en el texto prefilmico, y que resulta ser una copia casi al pie de la letra del referente literario:

Es bedurfte immerhin einer Minute, bis ich begriff, was die Falltür zu unserem Lagerkeller von mir verlangte.¹⁴⁵

Es bedurfte immerhin einer Minute, bis ich begriff, was die Falltür zu unserem Lagerkeller von mir verlangte.¹⁴⁶

Dicha reflexión que, creemos, hubiese resultado de gran utilidad para saber que la idea de encontrar una excusa para interrumpir su crecimiento, tirándose por las escaleras de la bodega, se le ocurre en el mismo momento que observa la trampilla.

La fidelidad al correspondiente pasaje literario es sorprendente. El discurso filmico reconstruye detalladamente el escenario y realiza una cuidadosa lectura de los hechos: una vez que la acción se sitúa dentro de la bodega, la cámara focaliza un plano en contrapicado de Oskar bajando las escaleras para colocar su tambor cuidadosamente entre dos sacos de

¹⁴⁵ Ibid., p. 54.

¹⁴⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 39.

harina y subiéndolas otra vez, para tirar una estantería llena de botellas de mermelada, y lanzarse desde lo alto al suelo de cemento:

Vor allen Dingen durfte meine Trommel keinen Schaden nehmen, wohlbehalten galt es, sie die sechzehn ausgetretenen Stufen hinab zu tragen und zwischen den Mehlsäcken, ihren unbeschädigten Zustand motivierend, zu placieren. Dann wieder hinauf bis zur achten Stufe, nein, eine tiefer, oder die fünfte täte es auch. [...] Wieder hinauf, zu hoch hinauf auf die zehnte Stufe, und endlich von der neunten Stufe hinab stürzte ich mich, ein Regal voller Flaschen mit Himbeersirup mitreißend, kopfvoran auf den Zementboden unseres Lagerkellers.¹⁴⁷



Oskar se dispone a bajar a la bodega.



Oskar pone su tambor a salvo.

En la película la acción es mostrada desde la perspectiva del pequeño. Este cae dando vueltas lentamente. La cámara grúa gira delante del actor, que está suspendido en el aire y medio sujeto a un sillín de bicicleta. Esta lenta caída da un toque surrealista a los hechos reflejados en la pantalla: «Oskars Kellersturz subjektiv gefilmt wie in einem Hitchcock-Krimi. [...] Oskar fällt auf uns zu, die Kamera auf Kran vor ihm, er halb schwebend, halb auf einen Fahrradsattel klammernd»¹⁴⁸.

¹⁴⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., pp. 54 – 55.

¹⁴⁸ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 108.

El discurso filmico, en su fidelidad al referente literario, continúa haciendo un exhaustivo seguimiento de la acción de la novela. De esta manera, la presente escena recoge mediante un plano general de Oskar, que tendido en el suelo echa un vistazo a su tambor para percatarse de que no ha sufrido daños, su satisfacción por el éxito de su “Experiment”:

Noch bevor sich meinem Bewußtsein die Gardine vorzog, bestätigte ich mir den Erfolg des Experimentes: die mit Absicht herabgerissenen Himbeersirupflaschen lärmten genug, um Matzerath aus der Küche, Mama vom Klavier, den Rest der Geburtstagsgesellschaft aus den Vogesen in den Laden zur offenen Falltür und die Treppe hinunter zu locken.

Bevor sie kamen, ließ ich noch den Geruch des fließenden Himbeersirups auf mich wirken, nahm auch wahr, daß mein Kopf blutete und überlegte mir noch, während sie schon auf der Treppe waren, ob wohl Oskars Blut oder die Himbeeren so süß und müdemachend rochen, war aber heilfroh, daß alles geklappt und die Trommel dank meiner Vorsicht keinen Schaden genommen hatte.¹⁴⁹



Oskar se cae al suelo de cemento.

¹⁴⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 55.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Los adultos escuchan la rotura del vidrio y corren a ver lo que ha ocurrido en la bodega. El discurso filmico recrea los diálogos:

Schreie

Oskar, wo bist du?

Wo ist Oskar?

Was ist passiert?¹⁵⁰



Oskar tras la caída.

Mientras Greff sube al sangriento Oskar por las escaleras, Agnes acusa a Alfred de haberse dejado la puerta de la bodega abierta. El discurso filmico recoge fielmente el ambiente de disgusto, desarrollando un diálogo, pero, en el que a diferencia del referente literario, Jan se mete entre ambos para calmar los ánimos:

...Mama schrie und schlug Matzerath, der sie beruhigen wollte, mehrmals und nicht nur mit der Handfläche, auch mit dem Handrücken, ihn einen Mörder nennend, ins Gesicht.¹⁵¹

Mama (schreit Matzerath an)

Er blutet! Wieso war die Klappe auf?

Alfred, du warst das ... Du Mörder!

Du hast die Falлтür...

[...]

Agnes

¹⁵⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 40.*

¹⁵¹ *Die Blechtrommel, op. cit., p. 55.*

Mörder!

Sie knallt ihrem Manne eine, und da er versucht, sie zu beruhigen, noch eine mit dem Handrücken.

Jan versucht zu vermitteln.

Jan

Ich bitte dich, Agnes, ich bitte euch ...
seid doch vernünftig.¹⁵²

La cámara, después de que todos se han marchado, permanece un rato enfocando un plano en picado de la puerta. Este enfoque de la trampilla, algo más largo de lo habitual, enfatiza el drama ocurrido y remite al espectador a la larga observación que el pequeño realizó de la puerta antes de decidir tirarse escaleras abajo. Desde el momento de su caída, Oskar, tanto en el referente literario como en el discurso filmico permanecerá con el aspecto físico de un niño tocando su tambor de hojalata hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que decide volver a crecer. Se valdrá de su condición infantil, aberrante y caricaturesca, para sacarle el mayor partido posible y manipular lo que está a su alrededor. Asimismo, se convierte en un juez de los adultos. Al respecto, creemos oportuno reflejar la interesante reflexión realizada por la experta de cine Isabel Escudero:

Pues imagínese ese asombro fijado, solidificado ya para toda la vida en el rostro del pequeño Oskar, un niño de tres años, que como un Peter Pan metafísico decide no crecer más y se va ya narrando a sí mismo la existencia y sus absurdos, convirtiéndose en una especie de notario despiadado y crítico de los mayores.¹⁵³

¹⁵² *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 41.

¹⁵³ “El tambor de hojalata”, op. cit., p. 13.



Agnes arremete contra Matzerath. Los intentos de Jan por mediar entre ambos resultan infructuosos.

2. 5. 3. Undécima secuencia

La secuencia comienza con un plano de conjunto que presenta a Oskar tumbado en su cunita en primera posición, según se puede observar desde la ubicación del receptor, detrás de él están sus padres, Jan y el Doctor Hollatz que lo está reconociendo. Se aprecian aquí pequeñas diferencias que no afectan al conjunto de la trama. Al contrario que en la novela, en el texto filmico, el marco escénico donde el herido pasa su tiempo de reposo y recuperación es el dormitorio de la vivienda de los Matzerath, y no un hospital; además, es el convaleciente, quien tras su estancia en el sanatorio, tiene que visitar al médico en su consulta los miércoles y no este último, el que viene a hacerle la revisión médica a su casa: «Mir brachte der Sturz vier Wochen Krakenhausaufenthalt ein und danach, bis auf die späteren Mittwochbesuche bei Dr. Hollatz, verhältnismäßig Ruhe vor den Ärzten»¹⁵⁴.

Su voz en *over* explica, al igual que la palabra impresa en el referente literario, que su caída fue un gran éxito y el motivo que le proporciona la excusa de la parálisis de su crecimiento. Obsérvese el parecido entre ambos textos. En ambos se aprecia cómo el uso del verbo *wollen*, en

¹⁵⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 55.

tercera persona de singular, resalta la voluntad de Oskar de no crecer más:

Fortan hieß es: an seinem dritten
Geburtstag stürzte unser kleiner
Oskar die Kellertruppe hinunter, blieb
zwar sons beieinander, nur wachsen
wollte er nicht mehr.¹⁵⁵

Oskars Stimme
Mein Kellersturz war ein voller Erfolg.
Fortan hiess es: an seinem dritten
Geburtstag stürzte unser kleiner Oskar
die Kellertreppe runter, blieb zwar sonst
beieinander, nur wachsen wollt' er nicht
mehr, kein Zentimeterchen.¹⁵⁶



El convaleciente Oskar, tumbado en su camita, se recupera de la caída. Junto a él está Jan (derecha del encuadre), que se preocupa por él como un padre.

2. 5. 4. Duodécima secuencia

Un plano general muestra a Oskar recuperado y tocando el tambor ininterrumpidamente por la calle. Así, el discurso filmico refleja el motivo de su continuo tamboreo por todos los lugares por los que anda, que en el referente literario vienen perfectamente descritos y son espacios concretos y bien definidos de la ciudad del Danzig de la época:

¹⁵⁵ Ibid., p. 55.

¹⁵⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 42.

Vom Labesweg zum Max-Halbe-Platz, von dort nach Neuschottland, Anton-Möller-Weg, Marienstraße, Kleinhammerpark, Aktienbierbrauerei, Aktienteich, Fröbelwiese, Pestalozzischule, Neuer Markt und wieder hinein in den Labesweg.¹⁵⁷

El discurso filmico sabe transmitir el malestar que el pequeño causa a las personas mayores con su ruidosa actividad en el referente literario: «Meine Trommel hielt das aus, die Erwachsenen weniger, wollten meiner Trommel ins Wort fallen, wollten meinem Blech im Wege sein, wollten meinen Trommelstöcken ein Bein stellen»¹⁵⁸. En la secuencia se puede escuchar un comentario en *in* del verdulero Greff, quejándose del volumen con que Oskar toca el instrumento de percusión: «Nicht so laut»¹⁵⁹, y observar el gesto de desaprobación del panadero Scheffler, también provocado por el estruendo que causa el niño.



Oskar toca su tambor por la calle. Disfruta molestando a los mayores con el estruendo que provoca.

¹⁵⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 56.

¹⁵⁸ Ibid., p. 56.

¹⁵⁹ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.

2. 5. 5. Decimotercera secuencia

En el presente pasaje filmico el discurso amplía los diálogos y situaciones, y sabe recoger los elementos cómicos y grotescos del correspondiente pasaje literario.

Oskar entra en la sala de estar. Repica su tambor ininterrumpidamente. En el centro de su querido instrumento musical se puede observar una grieta que no pasa desapercibida: «...das Loch in der Mitte der tonangebenden Seite ließ sich nicht mehr übersehen...»¹⁶⁰. Un plano en contrapicado muestra a Alfred enojado, recordándole que no ha de tocar dentro de la casa y advirtiéndole que si lo hace se puede lastimar: «Ich han jesacht, nich in der Wohnung! Außerdem is die Trommel kaputt, du wirst dir weh tun»¹⁶¹. En el referente literario, por el contrario, únicamente le advierte de que se puede hacer daño, aunque podemos inferir, recordando la lectura de pasajes anteriores, que también le molesta el estruendo que provoca con su tamboreo:

Man befürchtete, ich würde mich an den gefährlich scharfen Blechkanten reißen. Besonders Matzerath, der nach meinem Sturz von der Kellertreppe Vorsicht mit Vorsicht überbot, riet mir Vorsicht beim Trommeln an.¹⁶²

Acto seguido, Alfred intenta arrebatarse a Oskar su tambor y le dice que si se lesiona le echarán las culpas a él: «Laß die Trommel hier, Oskar. Wenn du dich verletzt, bin ich's wieder gewesen!»¹⁶³. Mediante este diálogo

¹⁶⁰ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 59.

¹⁶¹ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 44.

¹⁶² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 58.

¹⁶³ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 44.

inventado, el padre del pequeño muestra ese temor a tales reproches, porque su mujer, al igual que en la novela, le recriminará, como se podrá comprobar en otras secuencias posteriores, haberse dejado abierta la trampilla de la bodega: «Er hatte die Falltür offen gelassen, ihm wurde von Mama alle Schuld aufgebürdet, und er hatte Gelegenheit, Jahre an dieser Schuld, die ihm Mama zwar nicht oft, dann aber unerbittlich vorwarf, zu tragen»¹⁶⁴; hecho que también será una causa importante de las fricciones en el matrimonio Matzerath.

El discurso fílmico dramatiza los hechos al añadir una acción en la que Matzerath se hace una herida en el dedo en uno de los intentos de arrebatarse el tambor, hecho que le irrita más:

Matzerath

Laß die Trommel hier, Oskar. Wenn du dich verletzt, bin ich's wieder gewesen!

Er greift nach der Trommel, schneidet sich in den Finger.

Matzerath

Siehste, ich han es ja gesacht!¹⁶⁵

Del mismo modo que en el referente literario, su madre también intenta en el discurso fílmico que Oskar suelte el tambor, pero ella, de una forma distinta a su marido, trata de persuadirlo con chocolate:

Dumme Schokolade sollte mich Agnes

ködern. Mama hielt sie und machte einen spitzen Mund dabei.¹⁶⁶

Du gibst mir die Trommel, Oskar, und ich geb' dir ein Stück Schokolade.

Sie hält es ihm mit spitzem Mund hin.¹⁶⁷

¹⁶⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 44.

En el intento de persuasión a Oskar, para que suelte su ansiado tambor, participa Jan en el discurso filmico: «Hm, die gute Schokolade! Gib Mama die Trommel, Oskar!»¹⁶⁸, algo que en referente literario no sucede.

El desenlace de la riña entre Oskar y los adultos ha sido magistralmente traducido en imágenes por los medios técnicos del cinematógrafo. La cámara, situada a la misma altura que Oskar, presenta los acontecimientos a través de sus ojos. Un plano en contrapicado general de los tres adultos alrededor del pequeño, indica la debilidad e impotencia que debe sentir ante ellos. De repente, Matzerath, el más impulsivo y violento de los tres, pierde la paciencia y trata de arrebatar por la fuerza el tambor a Oskar, produciéndose un forcejeo entre ambos. El pequeño no cede y se aferra enérgicamente a su instrumento musical. Aunque de poco le sirve. Sus fuerzas flaquean, pero sucede una acción inesperada. El tamborilero emite un tremendo grito vibrante que destruye la esfera de vidrio del reloj vertical:

Matzerath war es, der mit gemachter Strenge nach meinem Invaliden Instrument griff. Ich klammerte mich an das Wrack. Er zog. Schon ließen meine gerade fürs Trommeln bemessenen Kräfte nach. Langsam entglitt mir eine rote Flamme nach der anderen, schon wollte mir das Rund der Einfassung entschlüpfen, da gelang Oskar, der bis zu jenem Tage als ein	Er zieht kräftig an der Trommel. Oskar ebenso. Es geht eine Weile hin und her, da lassen Oskars Kräfte nach, das Rund entgleitet ihm. Mit einem letzten Ruck stemmt Oskar sich dagegen und stößt einen ersten zerstörerischen Schrei aus. Die runde geschliffene Scheibe, die das honiggelbe Zifferblatt der Standuhr vor Fliegen und Staub schützt,
---	---

¹⁶⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 58.

¹⁶⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 58.

ruhiges, fast zu braves Kind gegolten zerspringt und fällt, teilweise
hatte, jener erste zerstörerische Schrei: nochmals scherbend, auf die
die runde geschliffene Scheibe, die das Dielen.¹⁷⁰
honiggelbe Zifferblatt unserer Standuhr
vor Staub und sterbenden Fliegen
schützte, zersprang, fiel ,
teilweise nochmals zerscherbend, auf
die braunroten Dielen – ¹⁶⁹



El corpulento Matzerath forcejea con el pequeño y débil Oskar.

Un primer plano en contrapicado del reloj informa que solamente la esfera protectora de vidrio ha sido destrozada, mientras que el mecanismo permanece intacto: «ruhig setzte das Pendel – wenn man so von einem Pendel sagen kann – seinen Weg fort, desgleichen die Zeiger»¹⁷¹. La cámara enfoca otro plano de conjunto, en el que se refleja el susto en los ojos de los tres adultos mirándose los unos a los otros:

Bleich und mit hilflos verrutschten Bleich und hilflos sehen die
Blicken äugten sie einander an...¹⁷² Erwachsenen einander an.¹⁷³

¹⁷⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 44.

¹⁷¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 59.

¹⁷² *Ibid.*, p. 59.

¹⁷³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 45.



Plano de detalle en contrapicado del reloj en el momento que sufre la destrucción de su esfera de vidrio.

El texto prefilmico pretende ir más lejos al recoger un grito en *in* de Matzerath sobre el reloj roto:

«Die Uhr ist kaputt!» rief Matzerath und	Matzerath
ließ die Trommel los. ¹⁷⁴	Die Uhr ist kaputt. ¹⁷⁵

El discurso filmico presenta también a Jan sorprendido y pareciendo pedir ayuda a Dios, en tanto que se santigua y pronuncia una plegaria, como si algo diabólico hubiese sucedido:

...Jan Bronski bewegte trockene Lippen	Jan bewegt trockene Lippen,
unter flehentlich verdrehtem Auge, daß	unhörbar:
ich noch heute glaube, des Onkels	O du Lamm Gottes, du nimmst
Bemühungen galten dem Wortlaut eines	hinweg die Sünden der Welt... ¹⁷⁷
Hilfe und Erbarmen fordernden	
Gebetes, wie etwa: Oh, du Lamm	
Gottes, du nimmst hinweg die Sünden	
der Welt – Misere Nobis. ¹⁷⁶	

¹⁷⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 45.

Asimismo, la madre de Oskar, simulando quitar importancia al asunto, limpia rápidamente los cristales del suelo con un cepillo y un recogedor al mismo tiempo que grita que los cristales rotos traen suerte:

Mama, die trotz einiger schwärmerisch phantastischer Züge den nüchternsten Blick hatte, auch leichtsinnig, wie sie sein konnte, jedes vermeintliche Zeichen stets zu irem Besten wertete, fand damals das erlösende Wort. «Scherben bringen Glück!» rief sie fingerschnalzend, holte Kehrblech und Handfeger und kehrte die Scherben oder das Glück zusammen. ¹⁷⁸	Agnes (nimmt ein Fegeblech) Scherben bringen Glück! ¹⁷⁹
---	---

El comentario en *over* de Oskar, que se escucha al final de la secuencia, refleja en el discurso filmico la importante idea expresada en el referente literario sobre el aumento de la confianza en sí mismo que le proporciona su grito vitridestructor, el cual le ayuda a proteger su tambor de los adultos; quienes ya no se lo intentan arrebatar más, en caso contrario romperá valiosos objetos de cristal:

Die Fähigkeit, mittels einer Kinderblechtrommel zwischen mir und den Erwachsenen eine notwendige Distanz ertrommeln zu können, zeigte sich kurz nach dem Sturz von der Kellertreppe fast gleichzeitig mit dem Lautwerden einer Stimme, die es mir	So entdeckte ich, daß meine Stimme es mir ermöglichte, in derart hoher Lage anhaltend und vibrierend zu singen, dass niemand mehr wagte, mir meine Trommel wegzunehmen. Denn wenn mir meine Trommel weggenommen wurde, schrie ich,
---	--

¹⁷⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 45.

ermöglichte, in derart hoher Lage - und wenn ich schrie, zersprang
anhaltend und vibrierend zu singen, zu Kostbarstes.¹⁸¹
schreien oder schreiend zu singen, daß
niemand es wagte, mir meine Trommel,
die ihm die Ohren welk werden ließ,
wegzunehmen; denn wenn mir die
Trommel genommen wurde, schrie ich,
und wenn ich schrie, zersprang
Kostbarstes...¹⁸⁰

Conviene destacar, antes de finalizar el análisis de la presente secuencia, que al igual que en la novela, en el discurso filmico también se refleja el uso destructivo que hace y que hará Oskar de su agudo grito vitridestructor y de su tambor hasta el final de la guerra; del mismo modo, el pequeño se valdrá de estos dos elementos para, en vez de afirmar sus ideas, rechazar la sociedad y apartarse de ella; elementos que también fortalecen su personalidad.

2. 5. 6. Decimocuarta secuencia

La cámara enfoca un plano de conjunto que presenta a Oskar tocando su tambor, seguido por un grupo de niños en posición de desfile. Todos cantan: *Ist die schwarze Köchin da?*. Se trata de una de las canciones infantiles que en el referente literario es citada junto a otras como *Saurer Hering, eins, zwei, drei* o *Ich sehe was, was du nicht siehst* que los niños entonan cuando siguen al tamborilero, que sin ser un cazador de ratas de Hamelin se los lleva detrás: «...ohne ein Rattenfänger zu sein, die Kinder nachzog»¹⁸².

¹⁸⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 56.

¹⁸¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 45.

¹⁸² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 56.

Un *travelling* de la cámara enfoca al músico que toca ininterrumpidamente su tambor y a los niños que le siguen. De repente, el grupo se para delante una farola. Acto seguido Oskar emite un grito vitridestructor que destruye sus cristales: «Oskar zersingt ein Laternenglas»¹⁸³. Por medio de la escena filmica que acabamos de describir, se refleja en el texto filmico, del mismo modo que en la novela, aunque en esta se mencione la fragmentación de muchas más y diferentes estructuras de cristal, su diversión y capacidad de destruir todo tipo vidrio:

Ich war in der Lage, Glas zu zersingen; mein Schrei tötete Blumenvasen; mein Gesang ließ Fensterscheiben ins Knie brechen und Zugluft regieren; meine Stimme schnitt gleich einem keuschen und deshalb unerbittlichen Diamanten Vitrinen auf und verging sich im Inneren der Vitrinen, ohne dabei die Unschuld zu verlieren, an harmonischen, edel gewachsenen, von lieber Hand geschenkten, leicht verstaubten Likörgläsern.¹⁸⁴



Plano en contrapicado de la farola en el momento que sus cristales comienzan a resquebrajarse por el vibrante grito vitridestructor de Oskar.

¹⁸³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 46.*

¹⁸⁴ *Die Blechtrommel, op. cit., p. 56.*

Un plano en contrapicado muestra al borracho trompeta Meyn con su instrumento y unos gatitos asomados a la ventana del ático. Está enfadado y regaña a Oskar por romper los cristales. Mediante esta acción, el discurso filmico recoge la incompreensión de Meyn hacia Oskar. Interesante es la caracterización que del trompeta hace la guía filmica, en la que se expone lo mencionado en el anterior párrafo, y como se podrá comprobar en apartados posteriores de ambos discursos, filmico y literario, se informa sobre su ingreso en la milicia nazi de las SA: «ewig betrunken – hält sich vier Katzen, versteht den Oskar nicht – tritt später der Reiter-SA bei»¹⁸⁵.

La desordenada procesión del grupo de niños liderado por Oskar, que toca su tambor sin cesar se cruza en la siguiente escena con el desfile de unos uniformados de las SA que portan la esvástica. Mediante la contraposición de estos planos, la irregular marcha de los niños y el disciplinado paso de los milicianos nazis, el discurso filmico ridiculiza el nazismo con los medios que le proporciona su naturaleza audiovisual, del mismo modo que el discurso literario lo hace con la palabra impresa.

Algunos de los vecinos tiran piedras e insultan a los uniformados. Entre ellos destaca un hombre alto y de complexión fuerte: Herbert Truczinski, que en el texto filmico pasa inadvertido y no se sabe quien es; sin embargo, gracias a la información aportada por la guía filmica, que como mencionamos en apartados anteriores contiene el texto prefilmico, es posible reconocerlo: «Herbert und andere bewerfen die Nazis mit Tomaten und Steinen»¹⁸⁶. Asimismo, en dicho manual se dice también que es el hijo mayor de *Mutter Truczinski*, se hace referencia a su profesión de camarero y se aportan datos sobre su robusto fisico:

¹⁸⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

ältester Sohn

Kellner von Beruf, zwei Zenter schwer, mit beweglichem runden Rücken, mit Sommersprossen übersät (fuchsige Haare wuchern unterhalb der Schulterblätter beiderseits der im Fett eingebetteten Wirbelsäule. Aufwärts, vom Rand der Unterhose bis zu den Halsmuskeln bedecken den Rücken wulstige, den Haarwuchs unterbrechende, Sommersprossen tilgende, Falten ziehende vielfarbig vom Blauschwarz bis zum grünlichen Weiß abgestufte Narben).¹⁸⁷

La acción impetuosa de Herbert contra los nazis refleja en el texto filmico, aunque de forma muy resumida como podemos observar, el motivo de la oposición activa y violenta al nazismo existente durante la época de Weimar que Grass relata en el referente literario; texto en el que también este fornido personaje es el símbolo de dicha lucha por la libertad.



Herbert y otros antifascistas se enfrentan a los nazis.

2. 5. 7. Decimoquinta secuencia

La secuencia comienza en el texto filmico con un breve pasaje que tiene lugar dentro de la verdulería de Greff y que no aparece en el texto prefilmico. Un plano de conjunto presenta a Albrecht con tres exploradores

¹⁸⁷ Ibid., p. 10.

jóvenes dentro de su verdulería, logrando así el texto filmico recrear el ambiente juvenil reinante en la tienda por las tardes: «Wenn Pfadfinder im Laden waren – und nachmittags waren immer zwei oder drei seiner Unterführer um ihn - ...»¹⁸⁸. El tendero coge una caja de manzanas y, antes de salir del local cargado con la pesada carga, le da una a uno de los exploradores. De su boca se escucha una canción en *in* para la fertilidad de las cosechas, una de las muy variadas canciones que el explorador suele entonar con sus chicos en el referente literario:

...- dennoch kamen die ehemaligen Pfadfinderliche in Zivil oder in neuer Uniform häufig und regelmäßig zu ihrem ehemaligen Oberpfadfinder, um mit jenem, der von seiner, vom lieben Gott geliehenen Gärtnerschürze eine Gitarre zupfte, Morgenlieder, Abendlieder, Wanderlieder, Landsknechtlieder, Erntelieder, Marienlieder, in- und ausländische Volkslieder zu singen.¹⁸⁹

Otros dos jóvenes están jugando con una máquina que no sabemos para qué sirve. Mediante este plano proporcionado por el texto filmico se puede intuir la manía de Greff por construir todo tipo de extravagantes y chirriantes máquinas:

So aber überquerte ich täglich, oftmals schon am frühen Vormittag den Labesweg, betrat den Gemüseladen, hielt mich zuerst anstandshalber ein halbes Stündchen in der Nähe des immer mehr zum kauzigen Bastler werdenden Händlers auf, sah zu wie er seine schrulligen, bimmelnden, heulenden kreischenden Maschinen baute, und stieß ihn an, wenn Kundschaft den Laden betrat;¹⁹⁰

¹⁸⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 78.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 277.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 293.



Plano de conjunto de Greff y sus chicos.

El texto prefilmico, sin embargo, recoge con mayor precisión que el texto fílmico, la curiosa afición creativa del explorador por la construcción de curiosas máquinas de poca utilidad: en este caso se recrea uno de los cantos que el carillón de una balanza que ha inventado Greff, entona al pesar el género:

So baute er kurz vor Kriegsbeginn gerade jener Waage ein Glockenspiel ein, das je nach Gewicht der gewogenen Kartoffeln ein Liedchen hören ließ. Bei zwanzig Pfund Kartoffeln bekam die Kundschaft, als Zugabe sozusagen, «An der Saale hellem Strande» zu hören, fünfzig Pfund Kartoffeln lösten «Üb immer Treu und Redlichkeit» aus, ein Zentner Winterkartoffeln entlockte dem Glockenspiel die naiv betörenden Töne des Liedchens «Ännchen von Tharau».¹⁹¹

Er schüttet die Kartoffeln in die Blechschüssel auf der Waage. Als der Zeiger die 5 erreicht, spielt eine von ihm eingebaute Spieluhr eine kleine Melodie.

Greff

Hab' ich heute Nacht eingebaut. Bei fünf Kilo spielt sie "Üb immer treu und Redlichkeit bis an dein Kühles Grab..."¹⁹²

¹⁹¹ Ibid., p. 281.

¹⁹² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 47.

Greff, al igual que en la novela, lleva puesto un delantal verde sobre su uniforme de explorador, pero el discurso filmico omite información sobre esta prenda. No se menciona la importancia que tiene para él, llegando en el referente literario a ponerle un curioso nombre: «Welch eine Anmaßung, den spinatgrünen Latz der Kundschaft gegenüber lächelnd und weise tuend “Des lieben Gottes grüne Gärtnerschürze” zu nennen»¹⁹³.

Una vez que ha salido fuera del local, Greff coloca la caja de manzanas delante de la fachada del negocio, junto a las lechugas y repollos. Además de estos productos agrícolas hay otros como berzas, coles de Bruselas, berzas lombardas, nabos y tubérculos: «...Wirsingkohl, Rosenkohl, Rotkohl und Weißkohl, zwischen Wrucken und Bulven...»¹⁹⁴. A continuación, coge una lechuga grande del suelo y Gretchen Scheffler, a la que tal verdura le llama la atención, se la pide: «Die nehme ich»¹⁹⁵. Aquí el texto filmico recrea con gran acierto una acción de venta que puede ser inferida de la lectura del texto literario; acción, que por cierto no aparece en el texto prefilmico, dándose así uno de los excepcionales casos en los que el texto filmico, no sólo no recoge la totalidad de la acción descrita en el guión, sino que además la amplía.

Inmediatamente después de atender a Gretchen, Greff coge una patata y comienza a reflexionar sobre ella. Al igual que en la novela, pone a las clientes que lo escuchan en una situación embarazosa. Algo que no es de extrañar, ya que la forma de acariciar la patata que tiene Greff, que en el referente literario solamente se intuye y que gracias a la naturaleza del cine puede el espectador percibirla, resulta tan vergonzosa como su comentario en *in* sobre su “preciado” producto agrícola, cuyas palabras *keusche Fruchtfleisch* contienen connotaciones sexuales, pero no dicen nada sobre la tendencia sexual del vendedor de verduras. Solamente el

¹⁹³ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 277.

¹⁹⁴ Ibid., p. 79.

¹⁹⁵ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.

conocedor de la obra de Grass, y que, por consiguiente esté al corriente sobre la orientación sexual del tendero, puede establecer una conexión entre la descripción del tubérculo y sus sentimientos por los jóvenes expedicionarios, porque en el texto filmico apenas se muestra su homosexualidad. Sólo se tendrán noticias indirectas de ella, como se puede comprobar en apartados posteriores, cuando Lina Greff se lo comente a Oskar. Obsérvese el trato dado por el texto prefilmico a las palabras del verdulero y al ambiente resultante de ellas, que es una descripción copiada casi al pie de la letra del correspondiente pasaje literario, y, como hemos podido comprobar, el texto filmico sabe representar con acierto:

«Betrachten Sie bitte diese außergewöhnliche Kartoffel», hörte ich ihn oftmals zu seinen Kunden sagen. «Dieses schwellende, strotzende, immer wieder neue Formen erdenkende und dennoch so keusche Fruchtfleisch. Ich liebe die Kartoffel, weil sie zu mir spricht!» Natürlich darf ein echter Gemüsehändler niemals so sprechen und die Kundschaft in Verlegenheit bringen. ¹⁹⁶	Betrachten Sie bitte diese außergewöhnliche Kartoffel. Dieses schwellende, strotzende, immer wieder neue Formen erdenkende und dennoch so keusche Fruchtfleisch. Ich liebe die Kartoffel, weil sie zu mir spricht. Die Kundschaft hört ziemlich verlegen diesen Vortrag an. ¹⁹⁷
---	--

La cámara enfoca un plano medio de Oskar, que trata de pintar una “o” mayúscula en la pizarra de los precios. Al igual que en la novela, pretende llamar la atención de Greff para que le enseñe a escribir:

¹⁹⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 276.

¹⁹⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 47.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Kaum bemerkte er meinen Eintritt ins Geschäft, schrieb weiter Preisschildchen, und ich griff mir, die günstige Gelegenheit der Preisschildchenschreiberei nutzend, drei, vier weiße Pappen, dazu einen Rotstift und versuchte eifrig tuend, die schon beschrifteten Schildchen, Sütterlin imitierend, als Vorlage zu benutzen und dadurachs Greffs Aufmerksamkeit zu erregen.¹⁹⁸



Plano en contrapicado de Greff acariciando la patata.

Greff, que no entiende las intenciones de Oskar: «Um es gleich zu sagen: Greff begriff mich nicht»¹⁹⁹, le pregunta qué está haciendo:

Greff

Was machst du da?

Oskar

Oskar schreiben lernen.²⁰⁰

¹⁹⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 79.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 47.



Oskar intenta llamar la atención de Greff para que sea su maestro.

De su respuesta se deduce que quiere formarse. Esta es la única vez en el texto filmico que se trata la preocupación que siente el tamborilero por su formación; tampoco se explica la causa que le lleva a buscar maestro: el escándalo organizado por el pequeño en su primer día de escuela. Suceso que, mientras en el referente literario lógicamente ha tenido lugar inmediatamente antes de que Oskar pretenda que Greff le enseñe a leer y escribir, en el discurso filmico sucede justo después, no permitiendo así establecer ninguna conexión entre ambas situaciones. Al respecto, tenemos que indicar que en nuestro estudio nos ocuparemos del desafortunado intento de escolarización del pequeño, siguiendo el hilo narrativo filmico. Asimismo, en el referente literario no solo intenta que Greff sea su maestro: «Ich versuchte es mit dem Gemüsehändler Greff»²⁰¹, primero piensa en sus padres, pero éstos, desanimados y habiendo tenido suficiente con su primera y vergonzosa acción escolarizadora, se desentienden del asunto: «Das Elternpaar ließ es mit dem einen für Mama so anstrengenden und beschämenden Einschulungsversuch genug sein»²⁰². Del mismo modo, el discurso filmico omite las reflexiones que el pequeño realiza sobre quién puede ser su maestro, como por ejemplo cuando piensa en su tía Hedwig para que le enseñe el abecedario: «Auch

²⁰¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 78.

²⁰² *Ibid.*, p. 77.

Tante Hedwig Bronski, die mich oft holen kam, damit ich mit ihrer zweijährigen Marga im Sandkasten des Steffensparkes spielte, schied als Lehrerin für mich aus»,²⁰³; o cuando piensa también en la enfermera Inge: «Gleichfalls mußte ich mir die Schwester Inge des Dr. Hollatz, die weder himmelblau noch gutmütig war, aus dem Sinn schlagen»,²⁰⁴. Igualmente, no se mencionan en el discurso audiovisual las visitas que en vano realiza al trompeta Meyn con sus propósitos educativos: «...kauerte mich neben den Trompeter Meyn, hielt ihm die Lektüre hin und verlangte Unterrichtung im großen und kleinen ABC»,²⁰⁵, a Lina, la esposa de Greff:

Frau Lina Greff lag zu dem Zeitpunkt schon wochenlang zu Bett, tat kränklich, roch nach faulendem Nachthemd und nahm alles mögliche in die Hand, nur kein Buch, das mich unterrichtet hätte.²⁰⁶

O a Gretchen Scheffler, que, a diferencia de los demás sí se presta a enseñarle la lectura y la escritura: «Gretchen begriff, sobald ich die Bücher aus der Babywäsche gerettet hatte, auf der Stelle und heiter jauchzend ihren Lehrberuf»,²⁰⁷. Cabe indicar al respecto, remitiéndonos a las referencias sobre el montaje que realizamos en los primeros capítulos de nuestro estudio, que dicho pasaje literario sí fue filmado en parte, pero tuvo que ser suprimido del proyecto filmico final por su alto contenido sexual.

Volviendo a la respuesta de Oskar sobre la pregunta que le hace Greff, se puede apreciar, cómo el empleo de los verbos en infinitivo que utiliza Oskar, reflejan la costumbre que tiene para hacerse pasar por un

²⁰³ Ibid., p. 77.

²⁰⁴ Ibid., p. 77.

²⁰⁵ Ibid., p. 78.

²⁰⁶ Ibid., p. 79.

²⁰⁷ Ibid., p. 83.

niño ignorante delante de los adultos, como por ejemplo, remontándonos de nuevo al pasaje literario en el que la señora Scheffler le enseña a escribir, cuando se queja de lo difícil que es aprender a leer y al mismo tiempo hacerse el inculto: «Es war nicht so einfach, das Lesen zu lernen und dabei den Unwissenden zu spielen»²⁰⁸. Asimismo, en ambos textos, literario y filmico tal capacidad de Oskar de hacerse pasar por un niño ante las personas adultas le sirve para no asumir la responsabilidad de sus actos; truco que en ocasiones incluso le salva la vida, como sucederá cuando los alemanes toman la Oficina Postal Polaca o cuando los rusos llegan a Danzig.

Retomando el hilo narrativo, el adulto Greff le dice a Oskar que nunca aprenderá a escribir y leer, y por ello nunca podrá familiarizarse con los grandes clásicos y valores eternos, recogiendo así en este punto el discurso filmico la idea preconcebida que el tendero tiene de Oskar. En la correspondiente situación literaria manda al pequeño dejar un libro porque opina que es muy tonto y pequeño para utilizarlo:

Laß das Buch liegen, Oskar! Kannst ja doch nichts damit anfangen. Biste viel zu dumm für und zu klein. Würdest noch kaputt machen. Hat über sechs Gulden gekostet. Wenn du spielen willst, da sind Kartoffeln und Weißkohlköpfe genug! ²⁰⁹	Greff nimmt ihm die Kreide weg Greff Lass das, Oskar, wirst du nie lernen. Schreiben... Lesen ... die grossen Klassiker ... all die ewigen Wahrheiten ... Stirb und werde ... ²¹⁰
---	---

Al final de la secuencia la cámara enfoca un plano en contrapicado que presenta a Meyn entonando la “Internacional” con su trompeta desde la ventana. Mediante esta breve acción inventada, el discurso filmico

²⁰⁸ Ibid., p. 82.

²⁰⁹ Ibid., p. 79.

²¹⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 47.

recoge muy resumidamente las referencias literarias a su pasado comunista antes de que ingresase en la milicia nacionalsocialista de las SA:

Als dem SA-Mann Meyn der Jugendfreund Herbert Truczinski starb, mit dem er während der zwanziger Jahre zuerst einer kommunistischen Jugendgruppe, dann den Roten Falken Mitgliederbeiträge gezahlt hatte, als der unter die Erde gebracht werden sollte, griff Meyn zu seiner Trompete und zugleich zu einer Machandelflasche.²¹¹

Respecto a su ingreso en el movimiento nacionalsocialista, este hecho también es recogido por el discurso filmico en posteriores secuencias.

2. 5. 8. Decimosexta secuencia

Estamos ya en la secuencia que narra el intento fracasado de escolarización de Oskar, al que ya se hiciera alusión en el análisis del anterior pasaje filmico. Se puede valorar la gran maestría y arte de los guionistas a la hora de desarrollar los diálogos que “recrean” con gran habilidad la situación cómica, grotesca e irreal ofrecida por el correspondiente fragmento literario; y que, afortunadamente el texto filmico sabe recoger.

En la primera escena de la secuencia Oskar es fotografiado junto a otros niños con motivo del primer día escolar de su vida. Este episodio de la instantánea que tiene lugar antes de su “primer y último día de clase”, sucede en el referente literario después de dicho desafortunado momento y se desarrolla en un marco y situación escénicos distintos: Oskar, al huir

²¹¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 185.

de la clase con su madre, se encuentra con un fotógrafo en las columnas del portal y se deja fotografiar:

Dem Fotografen jedoch, der zwischen den Säulen des Portals auf die Erstkläßler mit den Schultüten und Müttern wartete, erlaubte Oskar, eine Aufnahme von ihm und seiner bei all dem Durcheinander nicht verlorengegangenen Schultüte zu machen. Die Sonne kam hervor, über uns summten Klassenzimmer. Der Fotograf stellte Oskar vor die Kulisse einer Schultafel, auf der geschrieben stand: Mein erster Schultag.²¹²

La cámara enfoca a Gretchen y Alexander Scheffler llevando unos pasteles a Oskar y situándose a continuación detrás de él. El pequeño lleva un corazón de azúcar en su mano izquierda y su inseparable tambor en la derecha. A su alrededor se encuentran otros niños de su edad. A la izquierda del cuadro, según se mira desde la posición del espectador, se encuentra Alfred, tomando una instantánea del grupo. El marco escénico es el *Labesweg*. La inclusión de esta breve situación en el discurso filmico resulta ser sumamente acertada, ya que en pocos segundos se transmite la ilusión que puede sentir cualquier niño alemán en su primer día de escuela en los momentos previos de asistir a clase:

Oskar an seinem ersten Schultag: mit Zuckertüte und Torte steht er ganz ernst inmitten feixender Kinder. Matzerath knipst ein Gruppenbild.²¹³

²¹² Ibid., p. 75.

²¹³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 48.



Oskar es fotografiado antes de su “primer y último día de clase”.

La siguiente escena tiene ya como escenario el aula; lugar en el que Oskar, al igual que en la novela, se enfrentará con su rítmico tamboreo a una institución tan tradicional como la escuela, que es encarnada por la figura de la señorita Spollenhauer, una profesora autoritaria y matemática, que se asemeja más a un militar que a una maestra de niños. De este modo se contrapone la libertad, cuyo máximo exponente es en este caso Oskar, con el orden y la autoridad germanos, representados por la profesora, sabiendo captar así el discurso filmico el humor grotesco del correspondiente pasaje literario.

El discurso filmico recoge fielmente el ambiente ruidoso y de jolgorio causado por los niños justo antes de recibir la primera clase de su vida, reflejado en el referente literario, o que puede desarrollarse en cualquier situación semejante de la vida real: La cámara, situada en la parte trasera de la sala enfoca un plano general en el que se muestra a los niños pequeños, de aproximadamente seis años de edad y recién llegados, gritando, riéndose y tirándose papeles los unos a los otros: «Hinter mir schnatterten, brüllten, lachten, weinten und tobten meine sogenannten

Mitschüler»²¹⁴. A la derecha del cuadro, según se mira desde la posición del espectador, están de pie las madres de los niños con los cucuruchos de sus hijos repletos de caramelos, junto a ellas, como es evidente, también la de Oskar:

Die Mütter der Knaben drückten sich an die Wand gegenüber der Fensterfront und hielten die traditionellen spitzbunten, oben mit Seidenpapier verschlossenen, mit überragenden Tüten für den ersten Schultag hinter verschränkten Armen. Mama trug auch solch eine Tüte bei sich.²¹⁵

El jolgorio y griterío en *in* reinante en la clase es interrumpido brevemente cuando llega la señorita Spollenhauer: «Es wurde ruhiger in der Klasse 1^a, als eine Frau eintrat, die sich hinterher Fräulein Spollenhauer nannte»²¹⁶. La caracterización de la maestra es sorprendentemente fiel a la realizada por la guía filmica:

Volksschullehererin, ein alteres Mädchen, das sich durch ein eckig zugeschnittenes Kostüm ein trockenmännliches Aussehen gibt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch den knappsteifen, Halsfalten ziehenden, am Kehlkopf schließenden, abwaschbaren Hemdkragen; trägt Schlips und Wanderschuhe; hat einen Bubikopf; Brille; ihre Gesichtshaut ist gelblich – die Fingernägel kurzgeschnitten; spreizt den kleinen finger ab.²¹⁷

²¹⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 71.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 9.

Al igual que en la novela, la señorita Spollenhauer intenta hacerse querer entre los niños, preguntándoles si saben cantar alguna cancioncita; ellos le responden con un clamoroso estruendo en *in*; pero a diferencia del referente literario, ella no llega a entonar ninguna estrofa, lo cual seguramente hubiese añadido un cierto toque de humor grotesco más al discurso filmico, por la impresión que hubiese provocado dicho personaje, igualmente grotesco, cantando:

Kaum hatte sie in flachen Wanderschuh
en die Klasse betreten, wollte sie sich beliebt machen und stellte die Frage: «Nun, liebe Kinder, könnt ihr auch ein Liedchen singen?»

Als Antwort wurde ihr Gebrüll zuteil, welches sie jedoch als Bejahung ihrer Frage wertete, denn sie stimmte geziert hoch das Frühlingslied «Der Mai ist gekommen» an, obgleich wir Mitte April hatten.²¹⁸

Fräulein Spollenhauer

Guten Morgen ... guten Morgen, Kinder.

Vielstimmiger Gegengruß.

Fräulein Spollenhauer

Ich heiße Spollenhauer und bin eure Lehrerin, nennt mich einfach Fräulein, ja? Nun, liebe Kinder, könnte ihr vielleicht ein Liedchen singen?

Die Kinder schreien durcheinander.²¹⁹

La cámara enfoca a continuación a Oskar, que saca su tambor de debajo de su pupitre y comienza a tocar un ritmo con decisión, sin explicar el discurso filmico qué es lo que le lleva a ello. Tal vez se sugiera que él tamborea por costumbre o, sencillamente, para fastidiar. En el referente literario, por el contrario, sí se especifica el motivo que le impulsa a ello: el

²¹⁸ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 71.

²¹⁹ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 49.

acompañamiento rítmico de la canción que entona la señorita Spollenhauer:

Von den Wolken, die offensichtlich Da rafft sich Oskar auf, zieht mit
schulfrei hatten, mich losreißend, raffte einem Griff die Stöcke unter seinen
ich mich auf, zog mit einem Griff die Hosenträgern hervor und trommelt
Stöcke unter meinen Hosenträgern laut los.²²¹
hervor und trommelte laut und
eimprägsam den Takt des Liedes.²²⁰

El tamboreo de Oskar llama la atención y despierta el interés de la señorita Spollenhauer, que de forma simpática alaba su forma de tamborear para a continuación pedirle, también con simpatía, guardar su tambor en el armario; petición, que, por cierto, el pequeño desestima, expresándose en el discurso fílmico, al igual que la novela, el instinto protector del niño para con su apreciado y querido instrumento de percusión:

«Du bist sicher der kleine Oskar. Von Fräulein Spollenhauer ist
dir haben wir schon viel gehört. Wie herangetreten, sagt:
schön du trommeln kannst. Nicht wahr Du bist sicher der kleine Oskar, von
Kinder? Unser Oskar ist ein guter dir haben wir schon viel gehört. Wie
Trommler?». schön du das kannst! Nicht wahr,
Die Kinder brüllten, die Mütter rückten Kinder? Ist unser Oskar nicht ein
enger zusammen, die Spollenhauer guter Trommler?
hatte sich wieder in der Gewalt. «Doch Lautstark schallt es ihr entgegen:
nun», fistelte sie, «wollen wir die Ja, ja, ja!
Trommel im Klassenschrank Fräulein Spollenhauer
verwahren, sie wird müde sein und Doch nun wollen wir die Trommel im

²²⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 71.

²²¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 49.

schlafen wollen. Nachher, wenn die Schule aus ist, sollst du deine Trommel wiederbekommen.»

[...]

Vorerst hielt ich fest, schloß die arme in Pulloverärmel, um das weißrotgeflamnte Rund, blickte sie an, da sie unentweg den uralten schablonenhaften

Volksuchullehrerinanblick gewährte, durch sie hindurch, fand im Innern des Fräulein Spollenhauer Erzählwertes genug für drei unmoralische Kapitel, riß mich aber, da es um meine Trommel ging, von ihrem Innenleben los und registrierte, als mein Blick zwischen ihren Schulterblättern hindurchfand, auf guterhaltener Haut einen guldenstückgroßen, langbehaarten Leberfleck.²²²

Klassenschränk verwahren ...

Oskar umarmt seine Trommel.

Fräulein Spollenhauer

... sie wird müde sein und schlafen wollen. Nachher, wenn die Schule aus ist, sollst du deine Trommel wiederbekommen.²²³



Oskar tamborea con decisión ante sus compañeros de clase.

²²² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 72.

²²³ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., pp. 49 – 50.

La profesora suelta el tambor de Oskar, intimidada por su mirada y le dice que es malo:

Eingeschüchtert durch Oskars unerbittlichen Blick zieht sie ihre Hände mit den kurzgestutzten Fingernägeln, die sich schon an Instrument vergreifen wollten, zurück.

Fräulein Spollenhauer

Du bist aber ein böser Oskar!²²⁴

En la muy resumida situación filmica que acabamos de describir se omite la mirada de reproche que ella le echa a la madre del tamborilero y el rallazo que el grito vitridestructor del pequeño artista musical produce en el cristal derecho de las lentes de la señorita Spollenhauer, motivo por el cual la mujer en el referente literario suelta el instrumento de percusión; sin embargo, son hechos, que de haberse incluido en el discurso filmico, hubiesen contribuido a dar un mayor toque de humor grotesco a la escena filmica:

Sei es, daß ich von mir durchschaut fühlte, tat es meine Stimme, mit der ihr warnend, keinen Schaden anrichtend, am rechten Brillenglas kratzte: sie gab die nackte Gewalt, die ihr die Knöchel schon weiß kreidete, auf, vertrug wohl das Schaben am Glas nicht, das befahl ihr eine Gänsehaut, fröstelnd ließ sie von meiner Trommel ab, sagte: «Du bist aber ein böser Oskar» warf meiner Mama, die nicht wußte, wo hinblicken, einen vorwurfsvollen Blick zu, ließ mir meine hellwache Trommel ...²²⁵

A continuación, la señorita Spollenhauer comienza con la lectura del horario y los escolares repiten sus palabras, que además van

²²⁴ Ibid., p. 51.

²²⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 73.

acompañadas del ritmo marcado por el instrumento de percusión del jovencísimo músico. Ahora sí que el receptor filmico puede intuir que lo hace para acompañar al coro de sus compañeros. En esta situación, el discurso filmico recurre de nuevo y acertadamente, como ya hiciera en las anteriores acciones de la presente escena, a la creación de nuevos diálogos que tienen como base el estilo indirecto narrativo del pasaje literario, proporcionando de este modo una mayor agilidad a la secuencia:

Einen Stoß Zettel fischte sie aus dem Schweinsleder, hob einen Zettel für sich ab, gab den Rest an die Mütter, so auch an Mama weiter und verriet endlich den schon unruhig werdenden Sechsjährigen, was der Stundenplan zu bieten hatte. «Montag: Religion, Schreiben, Rechnen, Spielen; Dienstag: Rechnen, Schönschreiben, Singen, Naturkunde; Mittwoch: Rechnen, Schreiben, Zeichnen, Zeichnen; Donnerstag: Heimatkunde, Rechnen, Schreiben, Religion; Freitag: Rechnen, Schreiben, Spielen, Schönschreiben; Sonnabend: Rechnen, Singen, Spielen, Spielen.» Das verkündigte Fräulein Spollenhauer wie ein unabänderliches Schicksal, gab diesem Produkt einer Volksschullehrerkonferenz ihre

Sie geht zum Katheder, öffnet ihre Handtasche, fischt einen Paken Zettel heraus, behält einen davon für sich, gibt die anderen zur Weiterverteilung an die Mütter und verkündet, indem sie mit den Fingergelenken knackt.

Fräulein Spollenhauer

Ich lese euch jetzt den Stundenplan vor. Also...

Montag: Schreiben ...

Alle zusammen: Schreiben ...

Chor (jauchzend)

Schrei – ben.

Fräulein Spollenhauer

Oskar, du wirst jetzt aufhören! –

Religion ...

²²⁶ Ibid., p. 73.

gestrenge, keinen Buchstaben Oskars atheistischer
verschmähende Stimme, wurde dann, Trommelwirbel erstickt die Antwort
sich ihrer Seminarzeit erinnernd, des Chores.²²⁷
fortschrittlich milde, jauchzte, in
erzieherische Lustigkeit ausbrechend:
«Das, liebe Kinder, wollen wir nun alle
zusammen wiederholen. Bitte —
Montag? »

Die Horde brüllte Montag.

Sie darauf: «Religion?» Die getauften
Heiden brüllten das Wörtchen Religion.
Ich schonte meine Stimme, trommelte
dafür die religiösen Silben aufs Blech.
Hinter mir schrien sie, durch die
Spollenhauer veranlaßt: «Schreiben !»
Zweimal gab meine Trommel Antwort.
«Rech — nen! » Abermals zwei Schläge.
So ging das Geschrei hinter mir, das
Vorbeten der Spollenhauer vor mir
weiter, und ich schlug mäßig, gute
Miene zum läppischen Spiel machend,
die Silben auf meinem Blech an, bis
die Spollenhauer — ich weiß nicht auf
wessen Geheiß — aufsprang,
offensichtlich erbost — doch nicht
etwa wegen der Lümmel hinter mir
wurde sie sauer — ich gab ihr
hektisches Wangenrot, Oskars
harmlose Trommel war ihr Stein des
Anstoßes genug, einen taktsicheren
Trommler ins Gebet zu nehmen.²²⁶

²²⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 51.*

Asimismo, en lo que concierne a la curiosa forma de expresarse Oskar, ofrecida por las imágenes del discurso filmico al presentarlo suplantando su habla por su toque de tambor, reflejan fielmente lo transmitido por la palabra escrita en el referente literario:

Das Wörtchen Donnerstag ignorierend, schlug ich viermal für Heimatkunde, fürs Rechnen und Schreiben je zweimal, der Religion widmete ich, wie es sich gehört, nicht etwa vier, sondern drei dreieinige, alleinseligmachende Trommelschläge.²²⁸

El discurso filmico, intentando seguir con mayor precisión al referente literario, refleja la consecuencia inmediata del continuo tamboreo de Oskar: la ira de la señorita Spollenhauer. No obstante, se dan algunas breves diferencias, el texto filmico incluye una breve acción en la que se muestra a Agnes en el momento en que intenta impedir que la maestra agrede a su hijo Oskar con una caña, un hecho, que por cierto, el texto prefilmico tampoco recoge. Este último texto, en cambio, pretende ser más fiel al texto literario al recoger la destrucción causada por uno de los gritos vitridestructores de Oskar que destruye los cristales de la ventana superior del aula; situación, que de haber sido incluida, sin duda alguna habría aumentado la espectacularidad de la escena:

Doch bevor sie noch mein Blech berührte, ließ ich schon meinen glastötenden Schrei los, der den drei übergroßen Klassenfenstern die oberen Scheiben nahm. Einem zweiten Schrei fielen die mittleren Fenster zum Opfer. Ungehindert drang die milde Frühlingsluft in den Klassenraum. ²²⁹

²²⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 75.

²²⁹ *Ibid.*, p. 74.

Según afirma Oskar en el texto literario, la furia de la señorita Spollenhauer es tan grande, que incluso llega a “agredir” a su preciado tambor, hecho que el texto prefilmico también recoge. Sin embargo, de la lectura del correspondiente pasaje literario no se infiere que la tinta violeta, que salta al dar esta mujer con la regla, salpique el rostro del niño:

Weiß der Teufel, wo sie den Rohrstock hergezaubert haben mochte. Jedenfalls war er auf einmal da, zitterte in jener sich mit der Frühlingsluft kreuzenden Klassenluft und durch diese Luftmischung ließ sie ihn saugen, ließ ihn biegsam sein, hungrig, durstig, auf platzende Haut versessen sein, auf das Sssst, auf die vielen Vorhänge, die ein Rohrstock vorzutäuschen vermag, auf die Befriedigung beider Teile. Und sie ließ ihn auf meinen Pultdeckel knallen, daß die Tinte im Fäßchen einen violetten Sprung machte. Auf mein Blech schlug sie. Sie, die Spollenhauersche, schlug auf meine Blechtrommel.²³⁰



La señorita Spollenhauer se dispone a agredir a Oskar con una caña de madera.

El clímax de la acción tiene lugar en el discurso filmico, siguiendo con precisión los hechos descritos en la novela, cuando Oskar sumamente irritado: «Was hatte die zu schlagen? Gut, wenn sie schlagen wollte, warum dann auf meine Trommel?»²³¹, como se puede deducir de la visión

²³⁰ Ibid., p. 74.

²³¹ Ibid., p. 74.

de un plano medio que lo presenta mirando arriba, hacia la señorita Spollenhauer, lanza un grito vitridestructor contra los cristales de las gafas de la maestra que es expuesto en el discurso fílmico por medio de un plano de detalle. Las consecuencias son tremendas ya que sus cejas quedan ensangrentadas y ella pierde la compostura:

Ich formte mit anderen Worten einen Doppelschrei, der beide Brillengläser der wahrhaft zu Staub werden ließ. Mit leicht blutenden Augenbrauen und aus nunmehr leeren Brillenfassungen blinzeln, tastete sie sich rückwärts, begann schließlich häßlich und für eine Volksschullehrerin viel zu unbeherrscht zu greinen, während die Bande hinter mir ängstlich verstummte, teils unter den Bänken verschwand, teils die Zähnchen klappern ließ. Einige rutschten von Bank zu Bank den Müttern entgegen.²³²



Espectacular plano de detalle de las gafas de la señorita en el momento en que los cristales de sus gafas se resquebrajan tras el grito vitridestructor de Oskar.

La secuencia finaliza con un primer plano en picado que muestra a Oskar enormemente satisfecho por su acción, exponiéndose así, el sentimiento sumamente placentero que siente cuando puede mostrar su poder sobre los adultos, tan presente en el referente literario.

²³² Ibid., p. 75.

2. 5. 9. Decimoséptima secuencia

La primera escena de la secuencia tiene una mayor extensión que el correspondiente pasaje literario. También se pueden apreciar el magistral desarrollo de diálogos y situaciones que recrean con gran intensidad las imágenes inferidas de la lectura del referente literario.

El marco escénico tiene lugar en la clínica del doctor Hollatz. Es sorprendente la fidelidad mantenida por el texto filmico en la descripción de los estantes y vitrinas del armario repletos de frascos de cristal con salamandras, serpientes, sapos, fetos de seres humanos, de cerdos y de monos: «— es gab da viel Chrom, Nickel und Schleiflack; dazu Regale, Vitrinen, in denen sauber beschriftete Gläser mit Schlangen, Molchen, Kröten, Schweine-, Menschen- und Affenembryonen standen»,²³³.

La secuencia se abre con una conversación mantenida entre Agnes y el Dr. Hollatz. Se pueden advertir cambios diferenciales respecto al pasaje literario correspondiente: en el texto filmico se incluye la noticia de que ya han pasado tres años desde la caída de Oskar por las escaleras; información que en la novela no es mencionada. Asimismo, no se recogen las maldiciones que suelta la madre del pequeño contra su marido por haberse dejado la trampilla de la bodega abierta. Obsérvense las diferencias entre ambos textos:

...ließ sich immer wieder von Mama meinen Sturz von der Kellertreppe erzählen und beruhigte sie, wenn sie Matzerath, der die Falltür offen gelassen hatte, hemmungslos beschimpfte und für alle Zeiten schuldig sprach...²³⁴

Dr. Hollatz (mit Blick auf ein Karteiblatt)

... sonderbar ... sehr sonderbar ... Wie alt, sagen Sie, ist er jetzt?

Agnes

Sechs Jahre, Herr Doktor.

Er schüttelt bedenklich den Kopf, will

²³³ Ibid., p. 63

²³⁴ Ibid., p. 63.

von der Mama wissen:

Dr Hollatz

Und wie lange ist es her, daß er die
Kellertreppe ist?

Agnes

Am zwölften September waren es vier
Jahre, Herr Doktor ²³⁵

También se pueden apreciar otras diferencias respecto al referente literario, el discurso filmico omite el sentimiento de satisfacción que tiene el vanidoso médico por mostrar el éxito de sus tratamientos, y efectúa con todo detalle una lectura de las situaciones y hechos que ocurren alrededor de Oskar, inventándose los diálogos y ampliando la correspondiente situación descrita en la novela:

Als er mir nach Monaten anlässlich eines Mittwochbesuches, wahrscheinlich um sich, vielleicht auch der Schwester Inge den Erfolg seiner bisherigen Behandlung zu beweisen, meine Trommel nehmen wollte, zerstörte ich ihm den größten Teil seiner Schlangen- und Kröten-sammlung, auch alles was er an Embryonen verschiedenster Herkunft zusammengetragen hatte.²³⁶

Dr Hollatz

Wir werden uns die Wirbelsäule noch einmal genau ansehen.

Ziehen Sie das Oskarchen aus, Schwester Inge.

Die Schwester will Oskar ausziehen, sie stößt dabei auf seinen entschiedenen Widerstand, denn: um ihn zu entkleiden, müßte ja erst die Trommel beiseite.

Schwester Inge (sanft)

... nun sei aber brav, mein Junge, du bekommst deine Trommel ja gleich wieder

²³⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 52.

²³⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 63.

Agnes

Gib die Trommel her. Ich halte sie solange.

Oskar hält sein Blech fest, zeigt sich absolut verstockt.

Schwester Inge

Schau, so kannst du doch nicht aus dem Hemdchen schlüpfen ...

Oskar bleibt stur. Schwester Inge wendet sich an den Doktor, zuckt hilflos die Schultern.

Agnes

Oskarchen, wenn du nich lieb bist, macht dich der Onkel Doktor nich jesund.

Oskar fixiert einen Foetus in Spiritus.

Der Arzt will selbst eingreifen — womit er eine Serie zerstörerischer Schreie auslöst²³⁷.

El discurso filmico, en esta situación del reconocimiento médico ha vuelto a realizar una correcta lectura del texto literario al desarrollar la conversación en la que la enfermera Inge, Agnes y el Dr. Hollatz piden a Oskar que suelte su tambor; solicitud que él no acepta. Cabe mencionar otro cambio diferencial respecto al referente literario: el receptor filmico tiende a identificarse con Oskar, dándose así un efecto de acercamiento al protagonista; en el texto literario sucede más bien lo contrario, los comentarios, muchas veces malvados y sarcásticos, que ofrecen una visión interna sobre el estado mental del paciente, llevan al lector a dudar de lo que dice, teniendo como consecuencia un efecto distanciador.

²³⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 52.



El pequeño Oskar protege su preciado tambor.

Oskar no se quiere desprender de su tambor y emite un grito vitridestructor. La cámara subjetiva logra filmar a modo de cronometraje, una imagen muy fidedigna de la desintegración de los frascos de vidrio referidos en el texto literario. No obstante, esta fidelidad no es total, ya que no se recogen las referencias a la atmósfera maloliente provocada por el alcohol liberado tras la fragmentación de dichos objetos de vidrio.

Resulta interesante mencionar que, mientras los recipientes estallan en pedazos, se consigue transmitir la atención que le llama al protagonista un frasco que contiene un feto humano. El plano de la desintegración de dicho frasco en innumerables trozos, se enfoca desde la posición del pequeño. Esta importancia otorgada a la visión del cadáver del bebé que no llegó a nacer resulta terriblemente dura:

Gleich mit dem ersten noch sparsam beschmittenen Ton schnitt ich die Vitrine, in der Hollatz all seine ekelhaften Merkwürdigkeiten verwahrte, der Länge und Breite nach auf, ließ sodann eine nahezu quadratische Scheibe aus der Ansichtsseite der Vitrine vornüber klappen und auf den

Gleich mit dem ersten, noch relativ sparsam bemessenen Ton schneidet Oskar die Vitrine, in der Dr. Hollatz sauber beschriftete Spiritusgläser mit Schlangen, Molchen, Kröten, Schweine-, Menschen- und Affen-embryonen verwahrt, der Länge und Breite nach auf, läßt sodann eine

Linoleumfußboden fallen, wo sie platt auf dem Boden, die quadratische Form bewahrend, tausendmal zersprang, gab dann dem Schrei etwas mehr Profil und eine geradezu verschwenderische Dringlichkeit, besuchte mit diesem so reich ausgerüsteten Ton ein Reagenzglas nach dem anderen.

Die Gläser sprangen knallend. Der grünliche, teilweise eingedickte Alkohol spritzte, floß, seine präparierten, blassen, etwas vergrämt dreinschauenden Einschlüsse mit sich führend über den roten Linoleumboden der Praxis und füllte mit, möchte sagen, greifbarem Geruch den Raum dergestalt, daß Mama übel wurde und Schwester Inge die Fenster zum Brunshöferweg hin öffnen mußte.²³⁸

nahezu quadratische Scheibe aus der Ansichtsseite des Glasschranks vornüber klappen und zu Boden fallen, wo sie tausendmal zerspringt — gibt dann seinem Schrei etwas mehr Profil und eine geradezu verschwenderische Dringlichkeit.

Nacheinander zerplatzen die Gläser. Der grünliche, teilweise eingedickte Alkohol spritzt, fließt, seine präparierten, blassen, etwas vergrämt dreinschauenden Einschlüsse mit sich führend, über das rote Linoleum des Fußbodens.²³⁹



Llamativo plano en contrapicado de los recipientes de vidrio en el momento de su destrucción.

²³⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 63 – 64.

²³⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 53.



Terrible visión de la destrucción del frasco que guarda el feto humano.

En esta ampliación de la escena literaria en cuestión, el discurso filmico sabe transmitir también el sentimiento de emoción y alegría del Doctor Hollatz. El médico no solo no se enfada, sino que muestra en ese mismo momento su intención de escribir un artículo científico sobre el espectacular suceso. Se encuentra tan orgulloso por lo sucedido, que parece como si la destrucción de su colección hubiese sido provocada por él mismo. El texto filmico, del mismo modo que el referente literario, refleja la intención del médico por conseguir una cátedra, pero no menciona la indiferencia que en este último discurso le produce al niño, ya que sabe que el doctor se alegra por el éxito académico al que acabamos de aludir. Por el contrario, en la adaptación filmica, la mueca reflejada en la cara de Oskar es una sonrisa que muestra su asentimiento. Él tiene motivos para sonreír. Se ha convertido en un caso extraordinario y sabe que su acción será expuesta en una revista médica. De nuevo el pequeño se ha burlado de los adultos:

Dr. Hollatz verstand es, den Verlust
seiner Sammlung in einen Erfolg

Dr. Hollatz bewahrt Haltung, er läßt
sich auf seinem Drehstuhl nieder, zieht

umzubiegen.[...] Mir selbst sagte die Tatsache, daß da mein Vorname zum erstenmal in einer Zeitung Platz fand, so viel wie gar nichts. Meine schon damals hellwache Skepsis ließ mich das Werkchen des Dr. Hollatz als das werten, was es, genau besehen, darstellte: das seitenlange, nicht ungeschickt formulierte Vorbeireden eines Arztes, der auf einen Lehrstuhl spekulierte.²⁴⁰

an der Bügelfalte und hebt die Beine hoch, damit die Brühe unter ihm durchfließen kann.

Dr. Hollatz (aufgeregt)

Außerordentlich ... Außerordentlich ... Ich werde dieses Stimmphänomen in einer Abhandlung in unserer Fachzeitschrift gebührend würdigen ... wenn Sie damit einverstanden sind, Frau Matzerath.

Agnes nickt Zustimmung; sie hält sich ein Taschentuch vor die Nase. Schwester Inge macht das Fenster auf.²⁴¹

2. 5. 10. Decimo octava secuencia

La siguiente secuencia recoge con gran fidelidad los hechos que se exponen en el correspondiente pasaje filmico, como el del orgullo que siente Agnes por ver el nombre de su hijo en una revista científica; hecho que le lleva a contárselo a todos los clientes que acuden a su comercio de ultramarinos:

Wenige Wochen nach meinem Attentat erschien von seiner Hand in der Fachzeitschrift «Arzt und Welt» ein Aufsatz über mich, das glaszersingende Stimmphänomen Oskar M. Die dort auf über zwanzig

Fenster auf.

Einige Zeit später. Matzerath öffnet den eisernen Rolladen. Agnes liest der Großmutter und einige Kundinnen den Artikel aus der medizinischen Zeitschrift vor.

²⁴⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 64.

²⁴¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 53.

Seiten vertretene These des Dr. Hollatz soll in Fachkreisen des In- und Auslandes Aufsehen erregt, Widerspruch aber auch Zuspruch aus berufenem Munde gefunden haben. Mama, der mehrere Exemplare der Zeitschrift zugeschickt wurden, war auf eine mich nachdenklich stimmende Art über den Aufsatz stolz und konnte es nicht lassen, den Greffs, Schefflers, ihrem Jan und immer wieder nach Tisch ihrem Gatten Matzerath daraus vorzulesen.²⁴²

Agnes

Die Kraft dieses destruktiven Stimmphänomens ist in hoher Lage eine derartige, daß auf eine besonden Formation des hinteren Larynx des jungen OSKAR MATZERATH geschlossen werden kann, wobei eine akzidentelle Entwicklung der Stimmbänder zumindest als Hypothese nicht auszuschließen ist.

Agnes liest die Fremdwörter fast ohne Zögern, wogegen sie beim Namen ihres Kindes gern verweilt. Oskar sitzt in einer Ecke und hört zu.²⁴³



Agnes lee en voz alta la hazaña de su hijo.

Asimismo, el pasaje filmico desarrolla una situación que en el referente literario no ocurre: la pregunta que le hace la abuela de Oskar a su hija sobre si el artículo informa porqué el pequeño no puede crecer

²⁴² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 64.

²⁴³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 54.

más, a la cual ella contesta, culpando, como otras tantas veces, a su marido por haberse dejado la trampa de la bodega abierta:

Großmutter

Schreibt der Doktor auch, warum er nich mehr wachsen mecht?

Agnes

Das mußte den da fragen!

Matzerath füllt für Großmutter eine Flasche Petroleum ab.

Matzerath

Wat denn?

Agnes

Warum er nich mehr wachsen mecht.

Matzerath

Hör doch auf! Er is dein Sohn so gut wie meiner, wenn nich mehr

...²⁴⁴

Por último, conviene mencionar que el discurso filmico incluso llega a ofrecer una imagen de un Oskar bueno, muy distinto al del referente literario, donde es mostrado con un carácter muy diferente, el de un niño egoísta con dotes traicioneras y asesinas que no hubiese sentido, como sucede en la presente escena filmica, dolor por la discusión que tienen sus padres: «Beim Entbrennen dieses bekannten Streites rutscht Oskar von dem Mehlsack und schleicht sich nach draußen»,²⁴⁵.

²⁴⁴ Ibid., p. 54.

²⁴⁵ Ibid., p. 54.



El Oskar filmico, disgustado por la riña entre sus padres.

2. 5. 11. Decimonovena secuencia

La siguiente secuencia que la adaptación cinematográfica presenta es, del mismo modo que otros tantos pasajes filmicos una fidedigna y sorprendente recreación del correspondiente fragmento literario. El discurso filmico logra presentar una descripción detallada del lugar, de la situación y del ambiente. Comenzamos con el espacio en el que transcurren los hechos. Un plano de conjunto presenta a Oskar en el patio. A la izquierda del cuadro se encuentra una mujer quitando el polvo a una alfombra. Delante de la puerta de una cabaña se encuentra el viejo Heilandt, despellejando un conejo, indicándose así la proliferación de animal en la zona; lugar donde se puede apreciar también la presencia de árboles y matorrales:

Hier und da drängten Bäume und Büsche aus den Höfen und zeigten die Jahreszeit an. Sonst waren die Höfe zwar in der Größe unterschiedlich, was aber die Kaninchen und Teppichklopfstangen anging, von einem Wurf. [...]Hundert Hausfrauen trugen Teppichleinen aus den Häusern, hoben dabei nackte runde Arme, bewahrten ihr Kopfhaar und dessen Frisuren in kurz geknoteten Kopf tüchern, warfen die Teppiche über die Klopfstangen, griffen zu

geflochtenen Teppichklopfen und sprengten mit trockenen Schlägen die Enge der Höfe.²⁴⁶

En lo que concierne al señor Heilandt, el discurso filmico lo retrata con gran fidelidad respecto al referente literario; su actividad de desollar conejos, su costumbre de mascar tabaco y su aspecto físico. Obsérvese la descripción que de este personaje realiza la guía filmica, que además de detallar lo anteriormente mencionado, apunta otros datos sobre su persona, como su afición por recoger cachivaches y sus servicios como ayudante en mudanzas, que serán proporcionados por el texto filmico en posteriores secuencias: «Trödelsammler – Kanichenschlachter, Umzugshelfer – Kautabak (scheinbar zeitloser alter Mann)»²⁴⁷.



Plano en contrapicado del señor Heilandt despellejando un conejo.

La secuencia se abre con un plano de conjunto que presenta a Oskar, un grupo de chiquillos y los dos personajes a los que ya hicimos alusión al comienzo del análisis del presente pasaje, el viejo Heilandt y la señora que sacude su alfombra. De los niños, el texto prefilmico, en total fidelidad al texto literario, ofrece una detallada lista de sus nombres y edades: «Nuschi Eyke (10 Jahre), Axel Mischke (10 Jahre), Harry Schlager

²⁴⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 88.

²⁴⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 9.

(10 Jahre), Hänschen Kollin (11 Jahre), Hänschen Kollin (11 Jahre), Susi Kater (9 Jahre), Klein Käschen (8 Jahre)»²⁴⁸; sobre estos, el texto filmico ofrece una descripción física, evidentemente gracias a la naturaleza audiovisual del cine, que lógicamente concuerda con sus edades, pero no dice nada sobre sus nombres. Aún así, expresa, del mismo modo que la guía filmica, la imagen mental del grupo de niños presente en el correspondiente pasaje literario.

La situación que tiene lugar en el discurso filmico es un magnífico y fidedigno retrato de lo que ocurre en el referente literario. Asimismo, es sorprendente el desarrollo de los diálogos y del ambiente infantil, sobre todo si hablamos de lo crueles que pueden llegar a ser los niños con un marginado social de su estatura, en este caso Oskar. La secuencia comienza con éste observando a los chiquillos en el patio que preparan una extraña sopa, al mismo tiempo que cantan *Ist die schwarze Köchin da?*. Susi Kater, la única niña del grupo, da vueltas al caldo con un palo y pide al señor Heilandt que escupa dentro del cazo, dándose aquí una pequeña variación respecto al referente, en la novela es Nuchy Eicke el que le ruega que lo haga. El anciano accede gustosamente y lanza dos escupitajos desde una cierta distancia. Otro niño, Hänschen Kollin, saca de su bolsillo dos ranas vivas y las hecha a la sopa. La chiquilla se decepciona al ver que estas no salen del humeante guiso. Dos de los niños orinan en dicho líquido. La pequeña cocinera, siguiendo el ejemplo de ellos, lo hace también, pero en un cazo aparte. Ella se percata, además, de la presencia del tamborilero, que observa con curiosidad su acto de orinar, y sugiere que pruebe el caldo. Obsérvese la magnífica recreación del correspondiente pasaje literario realizada por el texto prefilmico y que el texto filmico sabe traducir en imágenes²⁴⁹:

²⁴⁸ Ibid., p. 56.

²⁴⁹ Con el fin de aligerar la lectura de nuestra investigación, creemos conveniente no exponer pasajes literarios de una gran amplitud como el presente. En dichos casos citaremos únicamente el texto prefilmico.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Ist die schwarze Köchin da?

Ja, ja, ja ...

— plärrt eine spielende Kinderschar, während ein paar acht- bis zehnjährige Gären, unter ihnen Susi Kater, wie immer in Begleitung ihres Schäferhundes. Nuschi Eyke, Axel Mischke, Harry Schlager und Klein-Käschen auf kleinem Feuer eine Suppe kochen.

Kinder

Dreimal muß ich rummarschieren,
viertes Mal den Stock verlieren,
fünftes Mal, komm mit, Frau Schmidt!

[...]

Kinder

Da steht sie ja, da steht sie ja, die Köchin aus Amerika!
Oskar sieht, wie immer abseits stehend, den sonderbaren
Kochversuchen zu.

Kinder -

Ist die schwarze Köchin da?

Ja, ja, ja!

Onkel Heilandt! Spie mol in de Suppe, äck weil kecke ob et schwemmt!

Der Alte tut es von weit herholend, nagelt dann die Hinterläufe des Kaninchens an den Holzzaun und zieht ihm das Fell über die Ohren.

Etwas nähergekommen beobachtet Oskar, wie nun der Suppe eine Handvoll Staub beigemenzt wird. Hänschen Kollin entleert seine Taschen und stiftet zwei lebende Frösche.

Hänschen

Dä hab' ich in Aktienteich jefangen!

Susi Kater, das einzige Mädchen im Zelt, zeigt sich um den Mund herum enttäuscht, als die Frösche so sang- und klanglos, auch ohne jeden letzten Sprungversuch in der Suppe untergehen.

Nuschi Eyke macht als erster seine Hose auf, die anderen tun es ihm nach und pinkeln in das Eintopfgericht. Alle blicken dann Susi

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

an, Axel reicht ihr einen persilblauen emaillierten, an den Rändern abgestoßenen Kochtopf.

Oskar will gerade gehen, bleibt aber, bis sich Susi, die wohl kein löschen unter dem Kleid trägt, nieder- hockt, dabei die Knie umklammert, sich zuvor den Topf unterschiebt, mit glatten Augen vor sich hinsieht, als der Topf blechern klingelnd verrät, daß Susi etwas für die Suppe übrig hat.²⁵⁰



Uno de los niños echa una rana en la sopa.



La sopa es enriquecida con un ingrediente no muy saludable.

²⁵⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 56.*



Susi Kater delata a Oskar.

Oskar intenta escapar. El discurso filmico relata este hecho dando muestras de una extraordinaria fidelidad a la respectiva sucesión de los acontecimientos de la novela, sobre todo cuando el grupo de niños lo acorralan y Susi Kater le hace probar la sopa, pero se advierte un cambio diferencial en lo concerniente al marco escénico. En la adaptación cinematográfica, Oskar huye hacia el patio trasero situado junto al otro en el que cocinaban la sopa. En la novela, el lugar al que Oskar sube para librarse del “manjar” es el ático. Otra variación que se puede apreciar es la inclusión de un perro pastor alemán que corretea y ladra mientras los mocosos atrapan a su presa. Conviene destacar también que el texto filmico continúa con el excelente desarrollo de los diálogos, en estos se incluye el motivo de la “bruja negra”; canción que los niños entonan mientras Oskar intenta escapar. Asimismo, se es sumamente fiel a la novela en lo que respecta a los comentarios en estilo indirecto de los niños:

Oskar läuft davon.

Weil er aber läuft, blicken ihm alle nach.

Susi Kater (steht vom Topf auf)

Sie laufen ihm nach, drängen ihn in eine Ecke des Hinterhofes.

Susis Schäferhund bellt.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Axel packt Oskar von hinten, Susi, mit feuchten, regelmäßigen Zähnen, mit der Zunge dazwischen lachend, baut sich vor dem Blechtrommler auf, meint:

Susi Kater

Is ja nix be, wenn ä ain Schmeckerchen von abkriegt.

Harry und Klein-Käschen haben den überschwappenden, dampfenden Topf mitgebracht.

Susi nimmt Nuschi den Löffel ab, wischt das Blechding an ihren Schenkeln silbrig, ohne den Blick von Oskar zu lassen. Den Widerstand des Breies auskostend, einer guten Hausfrau gleich, rührt sie erst darin herum, pustet Kühlend in den gefüllten Löffel.

Axel hält den um sich schlagenden Oskar fest.

Axel

Nu mach´ schon!

Susi Kater

Ist die schwarze Köchin da?

Ja, ja, ja!

Sie füttert Oskar, hält ihm die Nase zu, zwingt den Löffel rein. Oskar würgt und schluckt und übergibt sich gleich darauf unter großem Gejohle der abziehenden Gören.²⁵¹



Los niños obligan a Oskar a probar la sopa con tan repugnantes ingredientes.

²⁵¹ Ibid., p. 58.

Cabe citar otra semejanza entre ambos textos, literario y filmico. A Oskar, su aspecto físico de niño, que por regla general le sirve como protección frente a los adultos, no le vale de nada frente a los ataques de los niños, como acabamos de ver en la anterior situación.

Después de que los niños se han marchado, Oskar cae al suelo y vomita. Este final de la escena es muy similar al del correspondiente pasaje literario, en el que también Oskar devuelve la sopa:

Erst als mich jenes um mein Leibeswohl so übermäßig besorgte Volk verlassen hatte, weil es Nuchi in den Topf hinein übel wurde, kroch auch ich in eine Ecke des Trockenbodens, auf dem damals nur einige Bettlaken hingen, und gab die paar Löffel rötlichen Sud von mir, ohne im Ausgespieenen Froschreste entdecken zu können.²⁵²

La secuencia se cierra con un plano en contrapicado que muestra al músico Meyn asomado desde la ventana del ático y tocando su trompeta, junto a él está un gatito negro: «...geradeaus die vier Treppen hoch zum Dachboden, wo der Musiker Meyn die Trompete blies»²⁵³.

2. 6. Cuarto episodio: *La pareja adúltera*

2. 6. 1. Vigésima secuencia

Es conveniente mencionar, antes de adentrarnos en el análisis de la secuencia, que esta es una de las que mayores variaciones presenta, respecto al pasaje literario en cuestión, debidas a la rica y acertada elaboración de detalles e inclusión de elementos que, como podremos

²⁵² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 90.

²⁵³ Ibid., p. 87.

comprobar, responden al ingenio artístico del director de cine Schlöndorff y del guionista Jean-Claude Carrière. La capacidad creadora de los dos cineastas, en este caso la frecuente invención de situaciones que dotan al texto fílmico de una mayor agilidad narrativa, tiene como consecuencia el alargamiento y enriquecimiento del correspondiente fragmento literario.

El inicio resulta sumamente acertado; se oye la voz en *over* de Oskar recordando la mala experiencia que tuvo en la anterior secuencia, hecho que le lleva a aprovechar cualquier oportunidad para alejarse de los cocineros de sopas:

... daß ich nach Ferne, Entfernung und Fernblick hungernd jede Gelegenheit wahrnahm, die mich alleine oder an Mamas Hand aus dem Labesweg, dem Vorort führte und den Nachstellungen aller Suppenköche auf unserem engen Hof enthob. ²⁵⁴	Der Labesweg und die Höfe wurden mir zu eng, ich hungerte nach Ferne und nahm jede Gelegenheit wahr, die mich den Nachstellungen der Suppenköche enthob und alleine oder an Mamas Hand aus dem Vorort in die Stadt führte. ²⁵⁵
--	---

Al mismo tiempo que se escucha el comentario de fuera de campo que acabamos de mencionar, enfoca la cámara un tranvía, tras cuyas ventanas se pueden ver a Oskar y a su madre. Al bajar del transporte ferroviario se ve al niño contento por visitar al centro de la ciudad. Madre e hijo cruzan la calle para dirigirse hacia un edificio de ladrillos rojos. Rodeando el marco superior de la puerta se puede leer “PÓLSKI URZAD POCZTOWD TELEGRAFICZNY”, lo cual indica que se trata de la Oficina Postal Polaca de Danzig. En la novela se hace una breve alusión a la compañía que el niño hace a su madre en las visitas de ésta a la ciudad, pasando directamente a la escena que tiene lugar en la tienda de Markus, y que será objeto de nuestro estudio más adelante. Asimismo, el discurso

²⁵⁴ Ibid., p. 91.

²⁵⁵ *Die Blechtrommel* (Texto fílmico), *op. cit.*

filmico ofrece, en esta y como podremos comprobar en posteriores escenas, una magnífica recreación del ambiente del Danzig de la época:

Am Donnerstag jeder Woche machte
Mama Einkäufe in der Stadt.
Meistens nahm sie mich mit.²⁵⁶

Eine Straßenbahn klingelt und fährt
vorbei.

Oskar erscheint an der Hand seiner
Mutter, sie überqueren die Straße.
Autos hupen.

Sie gehen auf ein rotes
Backsteingebäude zu, auf dessen Dach
die rotweiße Fahne weht. Ein Adler mit
Krone schmückt den Haupteingang. Ein
Eilbotenbriefträger steigt auf sein
Fahrrad.²⁵⁷



Oskar y su madre bajan del tranvía. La recreación del Danzig de la época se puede apreciar también en pequeños detalles, tales como los anuncios que adornan el transporte ferroviario.

²⁵⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 91.

²⁵⁷ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 59.

En la siguiente escena, un plano de la fachada del edificio de la Oficina Postal Polaca hace intuir el motivo que lleva a la madre de Oskar para ir a la ciudad: Jan.



Plano en contrapicado de la fachada de la Oficina Postal Polaca.

Asimismo, el discurso filmico ofrece una rápida descripción de las actividades que Jan puede realizar en su puesto de trabajo como empleado de una oficina postal: Un plano medio del amante de Agnes trabajando en su escritorio, y una rápida sucesión de planos de detalle en los que se puede observar cómo su mano sella cartas y postales exponen, de forma muy acertada y sin tener que utilizar palabra alguna, su oficio en la Oficina Postal Polaca. Cabe advertir aquí una variación respecto al orden de la información aportada por el referente literario sobre la vida laboral de Jan. En este último texto, tal información ya ha sido ofrecida en páginas anteriores al relato de las visitas del niño y de su madre, en concreto, al principio del capítulo *Falter und Glühbirne*: «Er sammelte schon seit frühester Jugend, hatte also zur Post nicht nur ein berufliches, sondern auch ein privates, immer behutsames Verhältnis»²⁵⁸.

²⁵⁸ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 35.



Jan realiza su trabajo en las dependencias de la Oficina Postal Polaca.

En la siguiente escena Kobyella, el inválido portero de la Oficina Postal Polaca, se ofrece a reparar el tambor de Oskar, pero Agnes le dice que no hace falta porque el pequeño recibirá uno nuevo:

Kobyella

Die ist kaputt, Oskar. Soll ich sie reparieren?

Agnes

Nein, nein, er bekommt eine neue.

Er gibt sie ihm zurück und schließt das Portal auf, um die letzten Kunden herauszulassen.²⁵⁹

El ofrecimiento del portero a arreglar el tambor de Oskar es una información perteneciente al capítulo *Die Polnische Post* que el discurso filmico ha sabido incluir muy acertadamente en la presente secuencia:

Jan Bronski besann sich notgedrungen seines ihm zugewiesenen Lagers, hielt sich an die Leute der Post, so an den invaliden Hausmeister Kobyella, der seit seiner Dienstzeit in Marszalek Pilsudskis legendärer Legion auf einem um einige Zentimeter zu kurzen Bein stand. Trotz dieses Hinkebeines war der Kobyella ein tüchtiger Hausmeister, mithin ein handwerklich geschickter Mann,

²⁵⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 59.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

von dessen eventueller Gutwilligkeit ich die Reparatur meiner kranken Trommel erhoffen durfte.²⁶⁰



Kobyella se ofrece a Oskar para repararle el tambor.

En lo concerniente al personaje de Kobyella, el texto filmico realiza de él una lectura fiel a la que aparece en la guía filmica: «Hausmeister der Polnischen Post, knochiger Invalide – magerer, wimperloser Vogelkopf mit wäßrigen Pupillen – trägt orthopädischen Schuh»²⁶¹.

A continuación, el discurso filmico amplía el correspondiente pasaje literario inventándose una nueva situación, en la que Jan acompaña a Agnes y Oskar hasta la tienda de juguetes, donde el pequeño obtendrá un nuevo tambor. Esta ampliación no solo enriquece el referente literario, sino que también resulta muy adecuada para el desarrollo de la trama filmica: Jan se encuentra con los dos. Una animada música de los años treinta en *over* es emitida cuando el elegante y romántico amante besa la mano de su querida prima Agnes. Los adúlteros salen del recinto de la Oficina Postal y andan juntos sin separarse mucho. Oskar, caminando entre los dos porque va a recibir un nuevo instrumento de percusión, los acompaña alegremente. Delante de la tienda de juguetes, Bronski se despide y lanza una mirada cómplice a su amante cuando se disculpa por tener que

²⁶⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 200.

²⁶¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 13.

marcharse para realizar unos asuntos. La despedida le resulta extraña a Oskar:

Vor dem Spielzeuggeschäft angekommen, verabschiedet sich Jan.

Jan

Da, Oskar, für die neue Trommel. Ich hab' noch wichtige
Besorgungen zu machen und muß jetzt gehen. Wiedersehen, Agnes.

Er lüftet seinen Hut.

Agnes

Wiedersehen, Cousin.

Irgendwie wirkt dieser Abschied merkwürdig.²⁶²



Jan se despide de Agnes y de Oskar. Al fondo del encuadre puede observarse la catedral de Danzig.

La secuencia finaliza con un plano general que muestra a madre e hijo cruzando la calle para dirigirse a la tienda de juguetes; comercio que en el referente literario, no da directamente a la calle, sino que está situado en un pasaje: «Immer nahm sie mich mit, wenn es galt, beim Sigismund Markus in der Zeughauspassage eine neue Trommel zu kaufen»²⁶³.

²⁶² Ibid., p. 60.

²⁶³ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 91.



Una calle del centro del Danzig de la época nacionalsocialista con la catedral al fondo.²⁶⁴

2. 6. 2. Vigésimo primera secuencia

La secuencia es introducida por un plano que presenta las estanterías repletas de juguetes de la tienda de Sigismund Markus. En el referente literario, no se hace ninguna descripción del interior del local, únicamente se menciona someramente los juguetes que hay allí:

...all die Stofftiere, Bären, Affen, Hunde, sogar Puppen mit Klappaugen, desgleichen Feuerwehrautos, Schaukelpferde, auch

²⁶⁴ Schwarzwäller, Wulf C., “Der Weg nach dem Krieg”, *Schritt über die Grenzen (Der II. Weltkrieg)*, Vol. 2, Verlag für Geschichtliche Dokumentation, Hamburg, 1989, p. 77.

alle seinen Laden hütenden Hampelmänner schienen mit ihm aufs Knie fallen zu wollen.²⁶⁵



El vendedor de juguetes Markus recibe a Oskar y a Agnes.

Asimismo, la adaptación cinematográfica realiza una lectura detallada de la escena que se desarrolla dentro de la tienda de juguetes, reconstruyendo y ampliando, para tal momento, con gran destreza los diálogos basados en el estilo indirecto narrativo del pasaje literario en cuestión entre la madre de Oskar y Markus, el dueño de la tienda; incluso se recoge el jiddisch que este último habla: El vendedor de juguetes está de pie detrás del mostrador. De repente, entran Agnes y Oskar y saludan a Markus, quien sabe que el pequeño necesita un nuevo tambor, debido, al igual que en la novela, al uso intensivo que hace de tales instrumentos de percusión en aquella época de su infancia: «In jener Zeit, etwa von meinem siebenten bis zum zehnten Lebensjahr schaffte ich eine Trommel in glatt vierzehn Tagen»²⁶⁶. Obsérvese la acertada recreación de la situación inicial que el texto filmico sabe transformar en imágenes:

²⁶⁵ Ibid., p. 97.

²⁶⁶ Ibid., p. 91.

Markus (sein Idiom nicht verleugnend)
Wemenem seh ich denn? De verehrte Frau Masserath seh ich und
es Oskarchen seh ich. En scheenen guden Tach zu wünschen.
Er küßt Agnes die Hand, fährt fort:
Mecht sein, daß mer e neie Drommel brauchen? Agnes
Ja, Herr Markus, es is wieder soweit. Mein Oskar ist ein fleissiger
Trommler.²⁶⁷

El apacible rostro y la forma suave de hablar de Markus: «...- spricht in floskelreicher Rede, mit leichtem, jedoch nie verletzendem Stolz – gefühlsbeton»²⁶⁸, hacen que el espectador sienta simpatía por él. A ello contribuye un primer plano de Oskar que muestra una sonrisa en su cara al verlo. Markus, al igual que en el referente literario, es uno de los pocos personajes con los que se encuentra a gusto y cuya compañía busca.

La situación descrita por el texto prefilmico es ampliada por el texto filmico, que sigue con mayor fidelidad los hechos detallados en el pasaje literario en cuestión. Markus halaga a la madre de Oskar, a la que besa en la mano calurosamente, y le ofrece productos a un precio mucho más bajo de lo habitual:

...dann wurde der Markus aufgesucht, der es sich zur Gewohnheit gemacht hatte, meiner Mama aussortierte und schmeichelhafteste Artigkeiten zu sagen. Ohne Zweifel machte er ihr den Hof, ließ sich aber, soviel ich weiß, zu größeren Ovationen, als die heiß ergriffene goldeswert genannte Hand meiner Mama lautlos zu	Markus: Ich weiß nicht den wivielten Walhal, ich meine den Tag wir han, außer wenn Sie reinkommen, dann sag mir mein Gefühl daß wieder Donnerstag sein möchte. Sie haben so wunderschöne Hände. Man möchte am liebsten dem Gold dämpfen. Oskar, da unten steht eine Schachtel, die gibst du der Mama hoch. Ja, so ist es, danke. Sehen Sie, sehen
---	--

²⁶⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 61.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

küssen, nie hinreißen —den Kniefall jenes Besuches ausgenommen, von dem hier die Rede sein soll.²⁶⁹

Sie Frau Agnes, scheene Strümpf, Seidestrümpf , reine Seide, es ist wirklich ei gute Ware. Eins, zwei, drei Paar Strümpfe für Agnes, sie werden ihr sicher sehr gut stehen. Und eine gute Gelegenheit für...²⁷⁰

En esta ampliación realizada por el discurso fílmico se muestra a una Agnes más tímida que la del referente literario al no querer aceptar las prendas que le regala Markus:

Agnes: Sie sind zu teuer für mich.

Markus: Aber Sie sind es wert.

Agnes: Nein Markus, villeicht später mal

Markus: Warum nicht heute, ich gebe sie für ein halben Gulden, Frau Agnes .

Agnes: So billig, nein Markus es ist ja Geschenk.²⁷¹



Markus ofrece a Agnes valiosas prendas de vestir muy por debajo de su valor.

²⁶⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 91.

²⁷⁰ *Die Blechtrommel* (Texto fílmico), op. cit.

²⁷¹ Ibid.

La alegría infantil de Oskar al recibir un nuevo tambor, es otro elemento que el discurso filmico añade y que dota de una mayor viveza al pasaje literario en cuestión:

Markus: Nehmen Sie sie, bitte machen Sie sich keine Gedanken, und nun zu uns Oskar. Womit kann ich den Prinzchen erfreue machen? Ach, mecht er Mal eine neie Drommel brauchen? Das einfachste wird sein du holst dir eine von meinen Trommeln, du weißt ja wo sie liegen.

[Oskar se alegra por tal ofrecimiento y coge uno de los tambores situados sobre una estantería]²⁷²



Oskar se dispone a coger de la estantería uno de los tambores que el generoso Markus le regala.

Con gran acierto recoge el texto filmico el disgusto de Markus y sus comentarios irónicos sobre las tareas importantes que tiene que hacer la madre de Oskar:

²⁷² Ibid.

Merkwürdig lächelnd verbeugte sich dann der Markus und versprach Mama mit floskelreicher Rede, mich, den Oskar, wie seinen Augapfel zu hüten, während sie ihren so wichtigen Besorgungen nachgehe. Ein ganz leichter, doch nicht verletzender Spott, der seinen Sätzen eine auffallende Betonung gab, ließ Mama gelegentlich erröten und ahnen, daß der Markus Bescheid wußte.²⁷³

Agnes

Siehst du Oskar? Da freut er sich. Ach jetzt möchte ich das mein Oskarchen für 'n halbes Stündchen hier bleibt bei Ihnen, ich hab' wieder 'n paar wichtige Besorgungen zu machen.

Markus

Achso, tja, ich werd ihm wie mein Augapfel hiedn und Frau Matzerath mecht ungestört machen ihre wichtigen Besorgungen. Und das Prinzchen wird ja mit mir warten. Ja? Während Sie machen ihre wichtigen Besorgungen... wie in jedem Donnerstag.²⁷⁴

Después de que Agnes se ha marchado, la cámara enfoca a Markus durante un cierto tiempo detrás del mostrador. Su absorto rostro refleja, como en la novela, que sus pensamientos y corazón están con Agnes. Oskar, que está detrás de él tocando su tambor, sospecha de su madre, pero no sabe a dónde va, dándose así un cambio diferencial respecto al pasaje literario en cuestión, ya que en este último sí sabe que ella se dirige a su cita con Jan:

Wenn ich auch nicht wußte, wo seine Gedanken herkamen, ahnte ich, wo sie hingingen, daß sie in der Tischlergasse weilten, dort an nummerierten Zimmertüren schabten, oder sie hockten gleich dem armen Lazarus unter dem Marmortischchen des Café Weitzke, worauf wartend? Auf Krümel? ²⁷⁵

²⁷³ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 92.

²⁷⁴ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.

²⁷⁵ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 93.



Markus, triste porque Agnes se reunirá con Jan.

2. 6. 3. Vigésimo segunda secuencia

Las variaciones operadas por el discurso filmico sobre el referente literario en la anterior secuencia conlleva que las siguientes situaciones que suceden en la presente sean inventadas o experimenten grandes cambios diferenciales respecto a los pasajes literarios en cuestión. Por consiguiente, siguiendo el hilo narrativo filmico, en la escena que sucede a la anterior conversación entre Agnes y Markus, Oskar, sobre cuyas sospechas hacia su madre ya hicimos alusión, no sale de la tienda para ir al teatro municipal como hace en la novela: «Ich wollte ins Stadttheater...»²⁷⁶, sino para seguir a su madre por la calle. Este seguimiento es transmitido mediante la cámara subjetiva, que se sitúa inmediatamente a la altura del niño, reflejando de este modo los hechos a través de los ojos del pequeño:

Oskar drängelt sich durch die Erwachsenen, deren Köpfe man nicht sieht. Er hält Ausschau nach dem rostbraunen Kostüm seiner Mutter.²⁷⁷

²⁷⁶ Ibid., p. 93.

²⁷⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 62.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Oskar sigue a su madre por unas calles en las que hay prostitutas y hombres que están desocupados, sin hacer nada. De repente, un individuo de aspecto sospechoso que está apoyado contra la pared sigue a Agnes. Este recorrido es un recurso que el discurso fílmico, únicamente mediante imágenes y sin necesidad de palabras, utiliza para proporcionar información sobre esta parte de la ciudad, que como se puede observar no es una buena zona, y para reforzar el sentimiento de desconfianza de su hijo hacia los actos de ella.



La madre de Oskar se dirige a su cita con Jan. Obsérvese la magistral ambientación del Danzig de entreguerras.



Agnes camina por los barrios bajos de la ciudad.

Las sospechas de Oskar son confirmadas. Un plano en contrapicado presenta a Jan mirando desde una ventana situada sobre el portal del edificio.



Plano en contrapicado de Jan observando a Agnes desde una habitación de la casa de citas.

Unos signos intradieгéticos, escritos en un cartel situado a la derecha de la entrada del inmueble, indican que se trata de la Pension Flora. Lugar que, como se puede inferir del nombre, elemento añadido en el discurso filmico respecto al referente literario, y de su situación en el barrio bajo de la ciudad, tiene que ser una casa de citas barata.



Fachada de la pensión Flora.

La madre de Oskar entra en la pensión. Ella, al igual que en la novela, se cita con su amante en dicho lugar, pero a diferencia de este último texto, en el que Oskar sabe que su madre se reúne con Jan porque tiene por costumbre acompañarla hasta allí, el discurso filmico presenta esta acción como si fuese la primera vez de la que el niño tiene noticia. Un primer plano de la cara de Oskar, mirando hacia la ventana desde la que se asoma Jan, refleja el desengaño, decepción, disgusto y tristeza que le causa el furtivo y adúltero encuentro amoroso. Este cambio diferencial tiene como consecuencia que el discurso filmico omita acciones como los tres cuartos de hora que tiene que esperar el pequeño mientras dura el encuentro sexual y el posterior encuentro de los tres en el café Weitzke.

Hatte ich sie doch eine Zeitlang in eine billige Pension der Tischlergasse begleiten dürfen, wo sie im Treppenhaus verschwand, um eine knappe Dreiviertelstunde wegzubleiben, während ich bei der meist Mampe schlüpfenden Wirtin hinter einer mir wortlos servierten, immer gleich scheußlichen Limonade ausharren mußte, bis Mama, kaum verändert wieder kam, der Wirtin, die von ihrem Halb und Halb nicht aufblickte, einen Gruß sagte, mich bei der Hand nahm und vergaß, daß die Temperatur ihrer Hand sie verriet.²⁷⁸



Oskar, entristecido, observa cómo su madre se cita con Jan furtivamente.

²⁷⁸ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 92.

Los cambios abruptos que presenta a continuación el montaje al mostrar planos de la cara de Oskar, en la que destaca su angustiada mirada, alternando con otros que presentan la pareja adúltera amándose apasionadamente en la habitación: «Mama und Jan Bronski ließen kein Krümelchen übrig. Die aßen alles selbst auf. Die hatten den großen Appetit, der nie aufhört...»²⁷⁹, sirven, según Schlöndorff, para mostrar lo que ocurre en la habitación a través de los ojos del niño, es decir cómo éste se lo imagina: «Pension Flora, Stockturm, Tischlergasse. Oskar stellt sich vor, wie seine Mama Jan Bronski liebt»²⁸⁰.

A la magnífica ambientación de esta escena de cama contribuyen la música de Chopin, que se escucha en *over* mientras dura el acto amoroso, y un cuadro de María Magdalena de Gaudi, la prostituta de la Biblia que representa a la pecadora, que cuelga simbólicamente sobre la cama.

Asimismo, según el director Schlöndorff, el detonante que le lleva a destrozarse los cristales de las ventanas del teatro municipal con su grito vitridestructor, al que ya haremos alusión en su momento, será esta escena amorosa entre Jan y su madre: «Ihr Schrei gellt ihm in den Ohren und leitet über zu seinem glastötenden Schrei vom Rathausturm»²⁸¹. En la novela, por el contrario, lo hace sin “Grund und Zwang”²⁸², solo porque, como veremos más adelante le irrita el edificio en sí.

El ingenio artístico de los guionistas incluye a continuación una acción inventada de un alto contenido simbólico: Oskar, disgustado tropieza con un ciclista que transporta una cesta en la parte trasera de su bicicleta, cayendo este último al suelo con su carga, que resulta ser pescado: «Oskar macht einen Schritt zurück und kollidiert mit einem Radfahrer, der mitsamt einem Korb voll Fische auf das Pflaster fällt»²⁸³. En

²⁷⁹ Ibid., p. 93.

²⁸⁰ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 88.

²⁸¹ Ibid., p. 98.

²⁸² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 95.

²⁸³ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 63.

el texto filmico se puede apreciar también la presencia de anguilas entre el pescado que transporta el ciclista. El pescado, y especialmente las anguilas por su forma de órgano sexual masculino, simbolizan en la prosa de Grass la sexualidad desmedida, en este caso se hace clara alusión al acto sexual entre Jan y Agnes, y a la muerte, como se podrá comprobar en el análisis de posteriores secuencias.



Jan y Agnes se aman apasionadamente.

2. 6. 4. Vigésimo tercera secuencia

Comienza la secuencia con un plano en picado de la disgustada y triste cara de Oskar, mirando hacia arriba, a la torre de la ciudad, lugar al que él va a subir. La música de la *Schwarze Köchin* suena en este mismo momento y refuerza el enfado del niño hacia la traición de la adúltera pareja.



Oskar mira hacia la torre. Su expresivo rostro manifiesta un gran enfado y disgusto.



Plano en contrapicado de la torre observado a través de los ojos de Oskar.

El discurso filmico omite, respecto al referente literario, la subida de Oskar a la torre y lo presenta a continuación, ya directamente en dicho lugar, donde del mismo modo que en la novela, se sienta entre la balaustrada y mira abajo, hacia una de las calles de la ciudad:

Ich setzte mich, schob die Beine zwischen die Säulchen der Balustrade, beugte mich vor und blickte an einer Säule, die ich mit dem rechten Arm umklammert hielt, vorbei und hinunter auf den Kohlenmarkt, während ich mich links meiner Trommel vergewisserte, die den ganzen Aufstieg mitgemacht hatte.²⁸⁴

Nuevamente vuelve el texto filmico a operar omisiones sobre el referente: no se ofrece ningún plano que muestre cómo asegura su tambor en una balaustrada, ni tampoco se muestra ningún plano en contrapicado del “Kohlenmarkt”:

Ich setzte mich, schob die Beine zwischen die Säulchen der Balustrade, beugte mich vor und blickte an einer Säule, die ich mit dem rechten Arm umklammert hielt, vorbei und hinunter auf den Kohlenmarkt, während ich mich links meiner Trommel vergewisserte, die den ganzen Aufstieg mitgemacht hatte.²⁸⁵

²⁸⁴ *Die Blechtrommel*, op. cit., pp. 94 – 95.

²⁸⁵ Ibid., pp. 94 – 95.

Sin embargo, pese a estas breves omisiones, la naturaleza visual del cine enriquece el referente literario al mostrar mediante una panorámica la visión de Danzig con sus numerosas torres medievales, campanarios y campanas que tiene Oskar desde las alturas:

Ich will Sie nicht mit der Beschreibung eines vieltürmigen, mit Glocken läutenden, altehrwürdigen, angeblich noch immer vom Atem des Mittelalters durchwehten, auf tausend guten Stichen abgebildeten Panoramas, mit der Vogelschau der Stadt Danzig langweilen.²⁸⁶

Tampoco faltan en la torre las palomas, aves que, según un irónico comentario del protagonista en el referente literario y que el discurso filmico no recoge, tienen que haber en cualquier torre que se precie de serlo:

Kurz und gut: auf dem Stockturm gab es Tauben. Aber Tauben gibt es schließlich auf jedem anständigen Turm, der mit Hilfe seiner ihm zustehenden Denkmalspfleger auf sich hält.²⁸⁷

Después de haberse acomodado entre la balaustrada, su mirada se fija en el teatro municipal, edificio que, como indicamos en párrafos anteriores, causa irritación a Oskar. Por la naturaleza audiovisual del cine, es evidente que el discurso filmico hace una perfecta descripción de un edificio que en realidad existe y que la cámara enfoca directamente; una imagen vale más que mil palabras. Incluso, recoge con todo detalle el reflejo del sol del mediodía en las ventanas de la “odiada construcción” que tiene lugar en la novela:

²⁸⁶ Ibid., p. 95.

²⁸⁷ Ibid., p. 95.

Der Kasten zeigte mit seiner Kuppel eine verteilte Ähnlichkeit mit einer unvernünftig vergrößerten, klassizistischen Kaffeemühle, wenn ihm auch am Kuppelknopf jener Schwengel fehlte, der nötig gewesen wäre, in einem allabendlich vollbesetzten Musen- und Bildungstempel ein fünftaktiges Drama samt Mimen, Kulissen, Souffleuse, Requisiten und allen Vorhängen zu schaurigem Schrot zu mahlen. Mich ärgerte dieser Bau, von dessen säulenflankierten Foyerfenstern eine absackende und immer mehr Rot auftragende Nachmittagssonne nicht lassen wollte.²⁸⁸



Sorprendente visión de los rayos del sol reflejándose sobre las vidrieras del teatro municipal.

Igualmente, el discurso filmico capta magistralmente la acción destructiva de Oskar que tiene lugar en el referente literario. Mediante su grito vitridestructor logra que los cristales del teatro municipal no vuelvan a reflejar más el sol, hecho que tiene como consecuencia crear el pánico entre los viandantes:

²⁸⁸ Ibid., p. 95.

...zwei mittlere Scheiben im linken Foyer-fenster hatten den Abendsonnenschein aufgeben müssen, lasen sich als zwei schwarze, schleunigst neu zu verglasende Vierecke ab.[...] Es gelang mir, innerhalb einer knappen Viertelstunde alle Fenster des Foyers und einen Teil der Türen zu entglasen. Vor dem Theater sammelte sich eine, wie es von oben aussah, aufgeregte Menschenmenge. Es gibt immer Schaulustige.²⁸⁹

Oskars Stimme

Niemand wollte Oskar die Trommel wegnehmen, und doch schrie er!

Oskar setzt zu schrillum Schrei an:

liiiiiih !!

Zwei mittlere Scheiben im linken Foyerfenster des Stadttheaters geben den späten Sonnenschein auf und klirren auf die Straße.

Wieder schreit Oskar:

liiiiiih!

Wieder bersten Foyerscheiben. Wie eine Kaskade fallen die Splitten aus den Rahmen.

Von oben: Passanten springen zur Seite, Pferde scheuen. Fahrzeuge verkeilen sich ineinander, eine aufgeregte Menschenmenge versammelt sich.²⁹⁰



Oskar lanza el grito que destruye los cristales del teatro.

²⁸⁹ Ibid., p. 96.

²⁹⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 65.



Toma de las vidrieras del teatro justo en el momento en que son destruidas por el grito de Oskar.

El texto filmico, añade, además, unos planos en contrapicado de Markus en la calle, delante de la fachada de su tienda, y de Agnes, asomada a la ventana de la pensión, para indicar al receptor filmico que estos dos saben quién es el causante de la destrucción.

2. 7. Quinto episodio: *La llegada de los nazis*

2. 7. 1. Vigésimo cuarta secuencia

La siguiente secuencia es uno de los pocos pasajes completamente inventados por el discurso filmico. El elemento principal añadido es el *Volksempfänger*, el aparato de radio alemán de fácil adquisición en la época de la Alemania nacionalsocialista para que los habitantes alemanes pudiesen escuchar a su *Führer*. El aparato es causa de riña familiar entre Agnes y Matzerath. Su mención aquí justifica su inclusión en posteriores secuencias.

Un plano general del *Labesweg* abre la secuencia. Por el centro de la calle caminan Agnes y Oskar que regresan de su visita a la ciudad. Desde los altavoces se oye un discurso del *Führer*.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Aus den offenen Fenstern ist die Radioübertragung einer Hitlerrede zu hören.

Still und unlustig geht Agnes mit dem Kind an ihrer Seite nach Hause. Nachdenklich schaut sie Oskar von der Seite an. Er tut, als bemerke er den Blick nicht. Vor der Kolonialwarenhandlung angekommen, lässt sie ihn los und geht rein.²⁹¹

Al entrar en la tienda, Agnes se queja a su marido que ellos son los únicos que no pueden escuchar al *Führer*. Sus palabras indican, no sólo que quiere la radio, sino también lo hondo que ha calado el criminal elemento nacionalsocialista en el espíritu de la pequeña burguesía alemana:

Agnes, die hinter der Kasse steht und die Schürze wieder abnimmt.

Matzerath

Was is denn, Agnes?

Agnes (vorwurfsvoll)

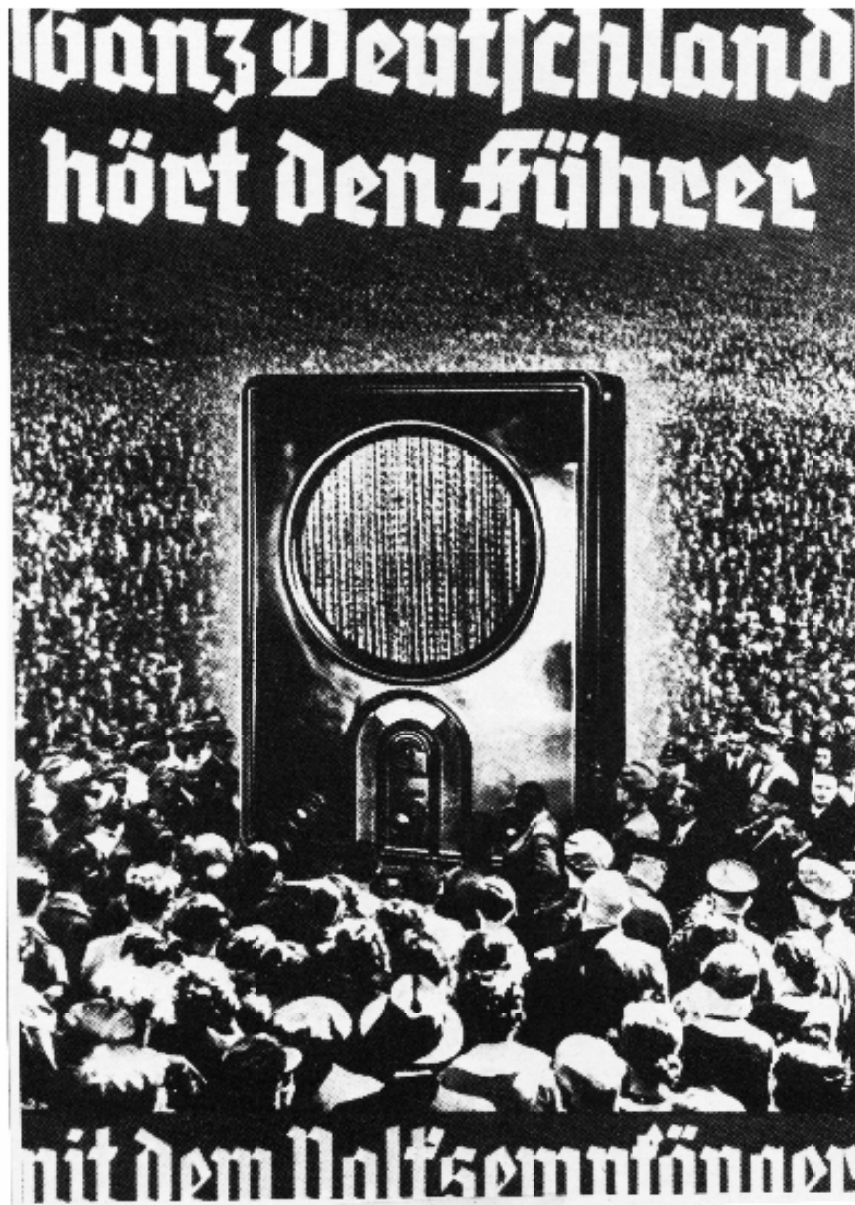
Überall spricht der Führer, nur bei uns nicht!²⁹²



Oskar y Agnes caminan por el centro del *Labesweg*.

²⁹¹ Ibid., p. 67.

²⁹² Ibid., p. 67.



Cartel propagandístico nacionalsocialista con la famosa frase “Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger” (Toda Alemania oye al *Führer* con el receptor popular).²⁹³

²⁹³ Zentner, Christian, *Der Zweite Weltkrieg*, Unipart-Verlag, Stuttgart, 1981, p. 308.

2. 7. 2. Vigésimo quinta secuencia

La secuencia es introducida por una escena que trata la asistencia de Oskar al circo. Para tal ocasión el discurso filmico ha desarrollado varias situaciones, que se pueden dar en dicho mundo artístico, enriqueciendo de este modo el referente literario; discurso, en que por el contrario, la asistencia a una sesión circense es tratada lacónicamente:

Oskar will hier nicht von silbernen Damen am Trapez, von den Tigern des Zirkus Busch, von geschickten Seehunden plaudern. Es stürzte niemand aus der Zirkuskuppel. Keinem Dompteur wurde etwas abgebissen. Auch taten die Seehunde, was sie gelernt hatten: jonglierten Bälle und bekamen lebendige Heringe als Belohnung zugeworfen.²⁹⁴

En la función circense, aparecen, como es evidente, el público y un domesticador de camellos vestido con un turbante de color blanco. Inmediatamente después de que se acaba su función tiene lugar la divertida actuación de unos payasos liliputienses. A Oskar le gusta, se pone de pie sobre su asiento y aplaude efusivamente a su manera, tocando su tambor de hojalata. Con su tamboreo expresa su alegría por el encuentro con otras personas que se parecen lo más posible a él: los enanos:

Zögernd kommt Oskar aus der Deckung, applaudiert mit den anderen, dann immer langsamer, während seine Augen immer größer werden. Er sieht etwas ganz Unerhörtes.
Zwerge!²⁹⁵

²⁹⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 104.

²⁹⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 68.



Los artistas liliputienses en el momento que irrumpen ante el público.



Oskar muestra su alegría al ver a los artistas liliputienses.

A la anterior representación circense le sigue la de Bebra, otro artista que también es de muy baja estatura. Este aparece seguido de payasos y acróbatas de su misma talla, y logra entonar divertida melodía *Mamatschi, schenk mir ein Pferdchen* al posar sus manos sobre unas copas llenas de agua hasta la mitad. Cabe mencionar que aquí el discurso fílmico efectúa dos pequeñas variaciones respecto al referente literario. En este último discurso el músico no utiliza copas, sino botellas para su breve concierto, y, en vez de producir la melodía, a la que acabamos de hacer alusión, toca *Jimmy the Tiger*.

Ich verdanke dem Zirkus vergnügliche Kindervorstellungen und jene für mich so wichtige Bekanntschaft mit Bebra, dem Musikalclown, der « Jimmy the Tiger » auf Flaschen spielte und eine Liliputanergruppe leitete.²⁹⁶

Es ist der Liliputaner und Musikalclown Bebra, der auf verschieden großen Gläsern “Mamatschi, schenk mir ein Pferdchen...” spielt, Oskar steht auf, um besser zu sehen.²⁹⁷



El artista Bebra en plena actuación.

Al acabar su función, el artista se percata de la presencia de Oskar, quien ha estado muy atento a su concierto musical, y le saluda con un gesto. La descripción que de Bebra realiza el texto filmico concuerda con la que hace, de forma muy resumida, la guía filmica: «53 Jahre alt, Liliputaner»,²⁹⁸.

En la siguiente actuación de liliputienses, Matzerath y Agnes se observan el uno al otro tristemente, expresándose así y de manera más explícita que en el referente literario la tristeza de los padres sobre la posibilidad de que su hijo acabe realizando este tipo de trabajos:

²⁹⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 104.

²⁹⁷ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 68.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 12.

Oskar hält vor Staunen die Luft an.

Seine Eltern schauen sich an. Zum ersten Mal begreifen sie, daß Oskar einmal so aussehen wird.²⁹⁹

En la siguiente escena, el discurso filmico realiza una lectura detallada de la conversación mantenida entre Bebra y Oskar, volviendo, para tal ocasión, a recurrir de forma satisfactoria a la construcción de diálogos que tienen como base el estilo indirecto narrativo del pasaje literario en cuestión, enriqueciendo así el referente literario. Asimismo, en ambos discursos, literario y filmico, es la primera vez que el tamborilero habla como un adulto. Delante de los adultos se hace pasar por un niño de tres años, pero cuando se encuentra con gente marginada como él, se comporta como una persona madura.

Un plano de conjunto presenta a Oskar paseando por el recinto de las caravanas. Bebra sale de una de ellas con un cubo de agua. Ambos se ven de pasada, pero se reconocen el uno al otro. A continuación, el artista de mayor edad deja su cubo y se presenta:

Flüchtig nur kreuzten sich die Blicke.
Dennoch erkannten wir uns sofort. Er
stellte den Eimer ab, legte den großen
Kopf schief, kam auf mich zu, und ich
taxierte, daß er etwa neun Zentimeter
größer war als ich.
«Schau, schau!» knarrte es neidisch
zu mir herunter. «Heutzutage wollen
die Dreijährigen schon nicht mehr
wachsen.» Da ich nicht antwortete,
kam er mir nochmals: «Bebra, mein
Name, stamme in direkter Linie vom

In der Pause.

Oskar stiehlt sich weg, klettert unter
den Wagen durch und stößt auf ein
paar Zwergziegen.

Da geht der Clown Bebra in
Hosenträgern und Pantoffeln an ihm
vorbei. Er trägt einen Wassereimer. Die
Blicke der beiden kreuzen sich flüchtig.
Bebra bleibt sofort stehen, stellt den
Eimer ab und legt den großen Kopf
schief.

Bebra (neidisch)

²⁹⁹ Ibid., p. 69.

Prinzen Eugen ab, dessen Vater der vierzehnte Ludwig war und nicht irgendein Savoyarde, wie man behauptet.» Da ich immer noch schwieg, nahm er neuen Anlauf: «Unterbrach an meinem zehnten Geburtstag das Wachstum. Etwas spät, aber immerhin!».³⁰⁰

Schau, schau! Heutzutage wollen die Dreijährigen

schon nicht mehr wachsen.

Oskar antwortet nicht drauf.

Bebra mein Name

- stellt sich der Zwerg vor, der Oskar um etwa 10 cm überragt.

Ich stamme in direkter Linie vom Prinzen Eugen ab, ergo von Ludwig dem Vierzehnten, denn dieser war sein Vater - nicht irgendein Savoyarde, wie behauptet wird.

Oskar

Oskar—

sagt Oskar jetzt und reicht Bebra die Hand.³⁰¹



Oskar y Bebra entablan conversación.

Seguidamente, Oskar también se presenta y ambos artistas se preguntan recíprocamente por la edad. Al igual que en el referente

³⁰⁰ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 104.

³⁰¹ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 70.

literario, y como acabamos de mencionar, el tamborilero en el discurso filmico no se hace pasar ante Bebra por un niño de tres años y le dice su verdadera edad:

Da er so offen sprach, stellte ich mich	Oskar
meinerseits vor, flunkerte aber keinen	Oskar—
Stammbaum zusammen, nannte mich	— sagt Oskar jetzt und reicht Bebra die
schlicht Oskar. «Sagen Sie, bester	Hand.
Oskar, Sie dürfen jetzt vierzehn,	Bebra
fünfzehn oder gar schon sechzehn	Sagen Sie, bester Oskar, Sie dürften
Jährchen zählen. Nicht möglich, was	jetzt vierzehn oder fünfzehn Jährchen
Sie sagen, erst neuneinhalb ?» ³⁰²	zählen ...
	Oskar
	Neun — neuneinhalb. ³⁰³

Asimismo, en el discurso filmico es palpable que Oskar echa a Bebra intencionadamente, como sucede en el referente literario, muchos menos años de los que tiene:

Jetzt sollte ich ihn schätzen und tippte	Bebra
vorsätzlich zu niedrig.	Sie sind ein Schmeichler, junger
«Sie sind ein Schmeichler, junger	Freund. Fünfunddreißig, das war
Freund. Fünfunddreißig, das war	einmal. Im August feiere ich mein
einmal. Im August feiere ich mein	Dreiundfünfzigstes, ich könnte Ihr
Dreiundfünfzigstes, ich könnte Ihr	Großvater sein!» ³⁰⁵
Großvater sein!» ³⁰⁴	

³⁰² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 105.

³⁰³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 70.

³⁰⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 105.

³⁰⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 70.

La imagen de la explosión de las tres bombillas que provoca Oskar con su grito vitridestructor resulta en el discurso filmico más sorprendente que en el referente literario:

Drei Glühbirnen der Zirkusplatzbeleuchtung mußten dran glauben, und Herr Bebra rief bravo, bravissimo und wollte Oskar sofort engagieren.³⁰⁶

Er stößt einen seiner schrillen glaszerstörender Schreie aus, dem — drei Glühbirnen der Zirkusplatzbeleuchtung zum Opfer fallen.

Bebra reißt vor Staunen die Augen auf.

Oskar

...wie Sie sehen, durchaus zu einem Kunststück fähig bin.

Bebra

Bravo, bravissimo! Sie müssen zu uns kommen... unbedingt.³⁰⁷



Impresionante explosión de las bombillas.

³⁰⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 105.

³⁰⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 70.

El discurso filmico añade más emoción al intento que realiza Bebra de enrolar al pequeño Oskar en su compañía artística y al aviso que le hace sobre la llegada de los “otros”:

Manchmal tut es mir heute noch leid, daß ich ablehnte. Ich redete mich heraus und sagte: «Wissen Sie, Herr Bebra, ich rechne mich lieber zu den Zuschauern, laß meine Heine Kunst im Verborgenen, abseits von allem Beifall blühen, bin jedoch der Letzte, der Ihren Darbietungen keinen Applaus spendet.» Herr Bebra hob seinen zerknitterten Zeigefinger und ermahnte mich: «Bester Oskar, glauben Sie einem erfahrenen Kollegen. Unsereins darf nie zu den Zuschauern gehören. Unsereins muß auf die Bühne, in die Arena. Unsereins muß vorspielen und die Handlung bestimmen, sonst wird unsereins von jenen da behandelt. Und jene da spielen uns allzu gerne übel mit!»

Mir fast ins Ohr kriechend, flüsterte er und machte uralte Augen: «Sie kommen! Sie werden die Festplätze besetzen? Sie werden Fackelzüge veranstalten! Sie werden Tribünen bauen, Tribünen bevölkern und von Tribünen herunter unseren Untergang predigen. Geben Sie acht, junger

Wissen Sie, Herr Bebra ...

- entgegnet Oskar, setzt sich auf eine der Deichseln und läßt seine Beinchen baumeln —Wissen Sie, ich rechne mich lieber zu den Zuschauern und lasse meine kleine Kunst im Verborgenen blühen. Bebra (erhebt seinen zerknitterten Zeigefinger) Bester Oskar, glauben Sie einem erfahrenen Kollegen: Unsereins darf nie zu den Zuschauern gehören. Unsereins muß vorspielen und die Handlung bestimmen, sonst tun es die anderen!

Er kommt ganz nahe heran, flüstert bedeutungsvoll: Und die anderen werden kommen, sie werden die Festplätze besetzen.

Sie werden Fackelzüge veranstalten! Sie werden Tribünen bauen, Tribünen bevölkern und von Tribünen herunter unserem Untergang predigen!³⁰⁹

³⁰⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 105.

³⁰⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, pp. 70 – 71.

Freund, was sich auf den Tribünen ereignen wird! Versuchen Sie, immer auf der Tribüne zu sitzen und niemals vor der Tribüne zu stehen!»³⁰⁸

La conversación de ambos artistas se ve interrumpida, en el discurso filmico, por los padres de Oskar que le llaman. En el referente literario solamente es la madre la que grita su nombre. Bebra, emocionado, besa en la frente al joven artista y se despiden:

Dann griff Herr Bebra, da mein Name gerufen wurde, seinen Eimer. «Man sucht Sie, bester Freund. Wir werden uns wiedersehen. Wir sind zu klein, als daß wir uns verlieren könnten. Zudem sagt Bebra immer wieder: Kleine Leute wie wir finden selbst auf überfüllten Tribünen noch ein Plätzchen. Und wenn nicht auf der Tribüne, dann unter der Tribüne, aber niemals vor der Tribüne. Das sagt Bebra, der in direkter Linie vom Prinzen Eugen abstammt.»
Mama, die Oskar rufend hinter einem Wohnwagen hervortrat, sah gerade noch, wie mich Herr Bebra auf die Stirn küßte, dann seinen Wassereimer ergriff und mit den Schultern rudern auf einen Wohnwagen zusteuerte.³¹⁰

Oskars Name wird gerufen.
Bebra
Man sucht Sie, bester Freund.
Wir werden uns wiedersehen.
Wir sind zu klein, als daß wir uns verlieren könnten.
Mama, Matzerath, die —Oskar! Oskar! — rufend, hinter einem Wohnwagen hervortritt, sieht gerade noch, wie Bebra ihr entwisches Söhnchen auf die Stirn küßt. Sie bekreuzigt sich.
Bebra ergreift den Wassereimer und trippelt, Schultern rudern, davon, nicht ohne noch einmal zurück-zurufen:
Sie werden kommen!³¹¹

³¹⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 105 – 106.

³¹¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 71.

Conviene mencionar que en la anterior situación, Grass, el autor del referente literario, se permite añadir motivos en la secuencia como el del catolicismo de la madre, que se santigua al ver a su hijo hablando con un enano:

Als deine Eltern dich im Zirkus mit den Zwergen sprechen sehen, sind sie entsetzt. Um Gottes willen! ruft deine Mutter und bekreuzigt sich. Es ist ihre fatalistisch-katholische Einstellung, die sie nicht weiter einschreiten läßt. Matzerath dagegen, praktisch und kleinbürgerlich wie er ist, bricht den Zirkusbesuch einfach ab.³¹²

2. 7. 3. Vigésimo sexta secuencia

Las advertencias de Bebra a Oskar sobre la llegada de los “otros” se materializan en la presente secuencia. En el referente literario se hace alusión a este nefasto advenimiento mediante un comentario del protagonista, que recuerda lo que le dijo el artista del circo: «Die politischen Ereignisse der nächsten Jahre gaben ihm recht: die Zeit der Fackelzüge und Aufmärsche vor Tribünen begann»³¹³. En cambio, en el discurso filmico viene indicado por la inclusión de una escena que presenta a unos pequeños alemanes peleándose por una banderita nazi a la entrada de la casa de los Matzerath. Estos saludan a Jan, que entra en el cuadro desde la parte derecha según se mira desde la posición del espectador, con un rotundo saludo hitleriano:

Kinder balgen sich um ein Nazifähnchen.

Jan Bronski erscheint. Sie grüßen ihn mit “Heil Hitler!”³¹⁴

³¹² «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 92.

³¹³ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 106.

³¹⁴ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 72.



Los pequeños alemanes se pelean por la pequeña bandera.

La escena siguiente comienza con un plano de conjunto que muestra a los tres miembros de la familia Matzerath junto al piano. Sobre este instrumento musical se puede apreciar un objeto cubierto por una sábana que Matzerath retira. Descubre un elemento añadido por el discurso fílmico al que ya se hiciera alusión en anteriores secuencias: la radio que tanto ansiaba Agnes.

Acto seguido, Matzerath sustituye el retrato de Beethoven por el de Hitler. En la novela, por el contrario, uno es colocado enfrente del otro: «Über dem Piano wurde das Bild des finsternen Beethoven, ein Geschenk Greffs, vom Nagel genommen und am selben Nagel der ähnlich finster blickende Hitler zur Ansicht gebracht»³¹⁵. Esta variación respecto al referente literario es necesaria, según el mismo Günter Grass, porque en el film hay que representarlo de una manera distinta a como es descrito en el texto literario: «Wahrscheinlich, weil sich das Gegenüber im Buch sehr schlüssig beschreiben ließ, der Film es aber nicht auf diese Art und Weise darstellen kann»³¹⁶.

³¹⁵ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 106.

³¹⁶ "Interview mit Günter Grass", op. cit., p. 22.



Matzerath sustituye el retrato de Beethoven por el de Adolf Hitler.

Tales transformaciones ejercidas por los cambios históricos sobre los personajes son expuestas con mas explicaciones en el referente literario, pero en el discurso filmico, gracias a su naturaleza audiovisual, son más sorprendentes, y requiere menos tiempo expresar la idea que connotan, como por ejemplo el brazalete con la esvástica nazi que porta Matzerath en su brazo izquierdo; hecho que indica que ha ingresado en el partido nazi, aunque no con la misma exactitud que la novela, donde se menciona el año de afiliación y el puesto que llega a desempeñar:

...trat im Jahre vierunddreißig, also verhältnismäßig früh die Kräfte der Ordnung erkennend, in die Partei ein und brachte es dennoch nur bis zum Zellenleiter.³¹⁷

Así pues, en lo que concierne a la toma del poder por los nazis, cabe mencionar, que al discurso filmico tampoco le hace falta recoger más detalles del referente literario, puesto que, como es bien sabido, especialmente por los espectadores del ámbito germanoparlante, desde el año 1933 los uniformes nacionalsocialistas con sus esvásticas reemplazaron de repente la vestimenta civil de una minoría de ciudadanos

³¹⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 106.

pertenecientes a la pequeña burguesía alemana, que no sólo se muestran entusiasmados con las absurdas y nefastas ideas de semejantes delincuentes, sino que también los apoyan y toman parte activa en los criminales actos que ellos mismos provocan.



Significativa imagen del *Volksempfänger* junto al retrato de Adolf Hitler.

El discurso fílmico ha sabido recoger la caracterización de Matzerath como prototipo de la pequeña burguesía alemana realizada por el referente literario. Obsérvese la información sobre este personaje aportada por Schlöndorff:

El alemán bajo el nazismo es justamente el padre de Oscar, comerciante, vendedor, simpático, que cree siempre de manera infantil... Él es más infantil que su hijo, siempre tiene necesidad de un genio que le guíe: primero Beethoven, pero cuando llega Hitler, descuelga el retrato del músico y coloca el de Hitler en su lugar, y cuando éste lleva Alemania a la catástrofe, dice: «Beethoven sí que era un genio». No ha entendido nada. Buscó otro padre, y en esto está el verdadero infantilismo: habría debido comprender que era él mismo el padre.³¹⁸

³¹⁸ "Entrevista con Volker Schlöndorff", op. cit., p. 29.

Volviendo al hilo narrativo filmico, a continuación tiene lugar una situación inventada en el texto prefilmico, que a su vez es ampliada en parte por el texto filmico: Matzerath enciende la radio, que emite un animado charlestón. De repente suena el timbre de la casa. El que llama es, como era de esperar, Jan, cuya llegada a la puerta de la casa ya se pudo observar al inicio de la presente secuencia. Oskar le abre la puerta y el recién llegado le regala un tambor de hojalata nuevo:

[Oskar abre la puerta a Jan]

Oskar: Hey.

Jan [Entregándole a Oskar un tambor]: Morgen Oskar

Oskar: Danke Onkel Jan.

[Jan entra en la casa y saluda a Agnes y Matzerath]

Jan: Guten Morgen, schönen Sonntag allerseits!

Jan: Guten Morgen, Alfred!

[Matzerath recibe a Jan mientras se ajusta las bandas a las piernas]

Matzerath: Diese verfluchten Wickelgamaschen verrutschen immer.

Agnes: Morgen.

Matzerath: Morgen, Cousin.

Jan: Guten Morgen Alfred.³¹⁹



Jan le entrega el tambor a Oskar.

³¹⁹ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

La reafirmación de Jan en su nacionalidad polaca, al reprocharle Matzerath el haber apostado por Polonia, expresa claramente el creciente conflicto entre esta etnia y la alemana que tiene lugar en la novela:

Anlässlich dieser Beförderung, die wie alles Außergewöhnliche Grund zum Familien-skat bot, gab Matzerath erstmals seinen Ermahnungen, die er Jan Bronski wegen der Beamtentätigkeit auf der Polnischen Post schon immer erteilt hatte, einen etwas strengeren, doch auch besorgteren Ton.³²⁰

Matzerath [Amenazante]: Du solltest lieber den "Danziger Vorposten" lesen. Daß du für Polen optiert hast, is und bleibt 'ne Schnapsidee. Ich hab' dir dat immer gesagt.

Jan [Con una gran seriedad en su rostro]: Ich bin Pole!

Matzerath: Überlech dir dat nochmal, Cousin, eh' es zu spät is.³²¹



El alemán Matzerath reprocha a Jan su apuesta por Polonia.

La acción de Matzerath poniéndose las bandas y quejándose de que necesita unas botas, es un hecho que en ambos discursos, literario y filmico, indica que va completando su uniforme alemán poco a poco:

³²⁰ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 106.

³²¹ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.

Nach und nach kaufte sich Matzerath die Uniform zusammen. Wenn ich mich recht erinnere, begann er mit der Parteimütze, die er gerne, auch bei sonnigem Wetter mit unterm Kinn scheuerndem Sturmriemen trug. Eine Zeitlang zog er weiße Oberhemden mit schwarzer Krawatte zu dieser Mütze an oder eine Windjacke mit Armbinde. Als er das erste braune Hemd kaufte, wollte er eine Woche später auch die kackbraunen Reithosen und Stiefel erstehen. Mama war dagegen, und es dauerte abermals Wochen, bis Matzerath endgültig in Kluft war.³²²

Matzerath: Ich brauche unbedingt ein Paar Stiefel!

Agnes: Sind zu teuer, weißt du doch selbst.

Matzerath: Aber wenigstens ein Paar Ledergamaschen. Wie sehe ich denn aus!³²³

En la siguiente situación el discurso filmico vuelve a recurrir con acierto a la construcción de diálogos basados en el estilo narrativo indirecto del referente literario, pero se echa en falta algún comentario en *over* de Oskar que dé un toque de humor a la secuencia, como el que hace en el correspondiente pasaje literario al mencionar irónicamente que Jan se aprovecha de la nueva situación política para poder acercarse a su madre:

Die Gamaschen sind gebunden. Matzerath macht eine Kniebeuge, um zu sehen, ob sie auch halten.

Agnes

Nimm den Schirm mit. Es sieht nach Regen aus.

Sie hält ihm das schwarze Ding hin.

Matzerath

³²² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 107.

³²³ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Ich kann doch zur Uniform kein Regenschirm tragen!

Er zieht den Sturmriemen enger. Die Mütze ist das einzige Uniformstück. Ansonsten ist er in weißem Hemd, schwarzer Krawatte und Hakenkreuz-Armbinde.

Matzerath

Der Eintopf steht auf dem Herd. Nur ab und zu mal umrühren. In zwanzig Minuten isser fertig.

Agnes

Willst du nich was essen, bevor du gehst?

Matzerath: Keine Zeit. Dienst ist Dienst und Schnaps ist Schnaps!

Er geht. In der Tür hebt er ohne sich umzudrehen die Hand, läßt sie aber aus Unsicherheit wieder sinken, ohne "Heil Hitler!" zu sagen.³²⁴

La secuencia finaliza con un plano medio de Oskar encendiendo la radio. Esta emite en *in* el discurso de un líder nazi local, cuyas palabras enlazan con el siguiente pasaje filmico.



Oskar enciende el *Volksempfänger*.

³²⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 73.*

2. 7. 3. Vigésimo séptima secuencia

La voz del líder nacionalsocialista local enlaza esta escena con el mitin al que asiste Matzerath. Lo primero que se escucha es la voz de dicho líder nazi, a continuación la cámara enfoca un primerísimo plano de su boca, seguido inmediatamente por un primer plano de su cara. Todo filmado en blanco y negro, del mismo modo que un documental alemán de la época hitleriana, tal y como se lo imagina Oskar, según reconoce el mismo Schlöndorff en su diario:

Für den Übergang vom Volksempfänger zur Kundgebung benutzen wir die Masche der Deutschen Wochenschau. Oskar sitzt zu Hause vor dem Volksempfänger und hört die Übertragung einer Großkundgebung. Er stellt sich das Ganze in Bildern wie aus der Deutschen Wochenschau vor, und wir filmen zunächst in diesen Einstellungen.³²⁵

Mediante esta técnica, el discurso filmico no sólo deshumaniza al orador, sino que también consigue que el espectador vea en él un símbolo del nazismo.

El líder nazi que pronuncia su discurso en la tribuna es Löbsack, y, en lo que concierne a su retrato físico, el discurso filmico efectúa una variación sobre la novela al no presentarlo con su joroba, lo cual también tiene como efecto la omisión de su alegre carácter:

Löbsack hatte Witz, zog all seinen Witz aus dem Buckel, nannte seinen Buckel beim Namen, denn so etwas gefällt den Leuten immer. Eher werde er seinen Buckel verlieren, behauptete Löbsack, als daß die Kommune hochkomme. Es war vorauszusehen, daß er den Buckel nicht verlor, daß an dem Buckel nicht zu rütteln war, folglich behielt der Buckel recht, mit ihm die Partei — woraus man

³²⁵ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 61.

schließen kann, daß ein Buckel die ideale Grundlage einer Idee bildet.³²⁶



El líder nazi Löbsack ataca violentamente a Polonia en su discurso.

Respecto al discurso que el líder nazi pronuncia, el texto filmico lo desarrolla con mayor amplitud que el texto prefilmico. Se combinan elementos de la novela con otros añadidos por el director Schlöndorff: del referente literario, el discurso filmico recoge con gran habilidad la ingeniosa forma de Löbsack de dirigirse a los ciudadanos de la zona y la frase “Heim ins Reich” del también charlatán nacionalsocialista Forster, y recrea los ataques que el primer loco orador dirige a los polacos, no ya, como hace en la novela, mediante chistes alusivos a personalidades de dicha nación, sino con durísimos ataques directos contra ellos como pueblo, ofreciendo así una mejor imagen que el referente sobre lo que podría tratar una charla bélica pronunciada por uno de estos criminales alemanes nazis de la época:

Während der Forster mit übler bayrischer Aussprache immer wieder «Heim ins Reich» schrie, ging Löbsack mehr ins Detail, sprach alle Sorten	Löbsack: Liebe Volksgenossen und Volksgenossinnen, aus Danzig und Langfuhr, von Ohra, Schiedlitz und Proust, die ihr von der Höhe und aus
--	---

³²⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 108.

Danziger Platt, erzählte Witze von Bollermann und Wullsutski, verstand es, die Hafenarbeiter bei Schichau, das Volk in Ohra, die Bürger von Emmaus, Schidlitz, Bürgerwiesen und Praust anzusprechen.³²⁷

der Niederung gekommen seid, ihr alle — ich weiß es, habt nur einen heißen Wunsch im Herzen. Diesen Wunsch hegen wir alle, seitdem uns ein schmähliches Diktat von unserem geliebten deutschen Vaterland getrennt hat. Wir wollen heim ins Reich!

Denn was ist das für ein Freistaat, den man uns großzügig eingeräumt hat? Wie die Laus in den Pelz hat man uns die Polen ins Hafengebiet, auf die Westerplatte gesetzt. Und mitten in unsere geliebte Altstadt hat man uns eine Polnische Post beschert. Wir danken für diese Bescherung! Wir Deutschen hatten schon eine Post, als sich der Pole noch nichts in Briefen zu sagen hatten. Denen haben wir doch das Schreiben beigebracht!³²⁸



Los asistentes a la concentración atienden atentamente al discurso pronunciado por Löbsack. Estos fotogramas en blanco y negro recuerdan a fotografías del congreso nacionalsocialista de Nuremberg del año 1934.

³²⁷ Ibid., p. 108.

³²⁸ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.



Fotografía del congreso nacionalsocialista celebrado en Nuremberg en el año 1934³²⁹.

³²⁹ *Ein Volk, Ein Reich, ein Führer*, "Triumph des Willens – Der Reichsparteitag 1934", Verlag für Geschichtliche Dokumentation, Hamburg, 1989, p. 154.

En la escena siguiente, Oskar llega al mitin por detrás de la tribuna. En el discurso filmico, el espectador ha de suponer que el niño actúa así porque recuerda las recomendaciones que Bebra le hizo unas secuencias atrás; en el referente literario, por el contrario, no se supone, sino que lo recuerda directamente y lo menciona: «...er erinnerte sich der Worte seines Magisters Bebra, ging das nur für die Vorderansicht bestimmte Podest von der groben Kehrseite an...»³³⁰.

En el trayecto que realiza Oskar detrás de la tribuna, el discurso filmico efectúa unas variaciones respecto al referente literario para lograr una contraposición más viva entre la partes frontal y trasera de la tribuna:

Immer wieder die Forderung: es muß lebendiger, es muß wilder werden. Wie? Vor der Tribüne Ordnung und Symmetrie, hinter der Tribüne Unordnung und Organisches. Also z.B. ein kleines Mädchen das pinkelt; Oskar tritt in einen Scheißhaufen, an einem Pfeiler kotzt einer.³³¹

Por ello, la cámara que se desliza y actúa como los ojos de Oskar, enfoca una valla rota, una niña haciendo sus necesidades, las botas de los asistentes y un montón de excrementos que Oskar pisa. Obsérvese los cambios realizados respecto al correspondiente pasaje literario:

...schob sich und seine Trommel, ohne die er nie ausging, zwischen Verstrebungen hindurch, stieß sich an einer überstehenden Dachlatte, riß sich an einem böß aus dem Holz ragenden Nagel das Knie auf, hörte über sich die Stiefel der Parteigenossen scharren, dann die Schühchen der Frauenschaft und kam endlich dorthin, wo

³³⁰ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 110.

³³¹ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 68.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

es am drückendsten und dem Monat August am meisten gemäß war...³³²



Oskar pisa un excremento al caminar por detrás de la tribuna nacionalsocialista. Mediante esta acción Schlöndorff realiza una magnífica caracterización del contenido implícito en dicho movimiento criminal.

Con la inclusión de los elementos que acabamos de mencionar, el discurso filmico, fiel al referente literario, recoge la verdadera realidad que encubre al partido nacionalsocialista tras su grandiosa e impresionante fachada:

Haben Sie schon einmal eine Tribüne von hinten gesehen? Alle Menschen sollte man — nur um einen Vorschlag zu machen — mit der Hinteransicht einer Tribüne vertraut machen, bevor man sie vor Tribünen versammelt. Wer jemals eine Tribüne von hinten anschaute, recht anschaute, wird von Stund an gezeichnet und somit gegen jegliche Zauberei, die in dieser oder jener Form auf Tribünen zelebriert wird, gefeit sein.³³³

³³² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 110.

³³³ *Ibid.*, p. 110.



Una niña pequeña realiza sus necesidades detrás de la tribuna.

El discurso filmico, en tal fidelidad al referente literario, ofrece una detallada descripción de la tribuna y de la disposición de los numerosos miembros de las organizaciones nazis que se encuentran sobre ella. Observése el retrato hecho por el guión, que resulta ser casi una copia literal de lo descrito en la novela:

Was ist das, eine Tribüne? Ganz gleich für wen und vor wem eine Tribüne errichtet wird, in jedem Falle muß sie symmetrisch sein. So war auch die Tribüne auf unserer Maiwiese neben der Sporthalle eine betont symmetrisch angeordnete Tribüne. Von oben nach unten: sechs Hakenkreuzbanner nebeneinander. Dann Fahnen, Wimpel und Standarten. Dann eine Reihe schwarze SS mit Sturmriemen unterm

Es handelt sich um eine streng symmetrische Tribüne. Von oben nach unten: sechs Hakenkreuzbanner nebeneinander. Dann Fahnen, Wimpel und Standarten. Dann eine Reihe schwarze SS mit Sturmriemen unterm Kinn. Dann zwei Reihen SA, die Hände am Koppel-schloß haltend. Dann sitzend mehrere uniformierte Parteigenossen. Dahinter Frauen-schaftsführerinnen mit Mütter-

³³⁴ Ibid., pp. 108 – 109.

Kinn. Dann zwei Reihen SA, die während der Singerei und Rederei die Hände am Koppelschloß hielten. Dann sitzend mehrere Reihen uniformierte Parteigenossen, hinter dem Rednerpult gleichfalls Pg's, Frauen-schaftsführerinnen mit Mütter-gesichtern, Vertreter des Senates in Zivil, Gäste aus dem Reich und der Polizeipräsident oder sein Stellvertreter. Den Sockel der Tribüne verjüngte die Hitlerjugend oder genauer gesagt, der Gebietsfanfarenzug des Jungvolkes und der Gebietsspiehmannszug der HJ.³³⁴

gesichtern. In der Mitte vorn das Rednerpult mit einer Hakenkreuzföhne drapiert. Links und rechts davon Spielmannszüge der SA und der HJ, vielleicht auch Reiter-SA.³³⁵

Al igual que en la novela, Oskar se esconde bajo el púlpito del orador: «Unter dem Rednerpult hockte ich»³³⁶. y desde allí puede ver a través de una grieta a la masa que ha venido al mitin, pero se omite un comentario irónico del tamborilero sobre el sentido de la asistencia de la muchedumbre a tal evento, que de haberse incluido en el texto filmico hubiese aumentado el efecto cómico de la escena:

Nein, sprach sich Oskar zu, sie sollen den Weg nicht umsonst gemacht haben. Und er legte ein Auge an ein Astloch der Verschalung, bemerkte die Unruhe von der Hindenburgallee her.³³⁷

³³⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 74.

³³⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 110.

³³⁷ *Ibid.*, p. 111.



Oskar observa la concentración desde dentro de la tribuna del orador.

Mientras tanto, Löbsack anuncia la llegada de Forster, otro orador al que ya acabamos de aludir al inicio del análisis de la presente secuencia. Su llegada es acompañada por el ruido de los instrumentos de percusión y de trompetas que entonan la marcha de Badenweiler. El discurso filmico se mantiene fiel al referente literario en tanto que reproduce el estruendo de los instrumentos musicales, pero ha de omitir, debido a su naturaleza como medio audiovisual, un comentario irónico y humorístico que hace Oskar sobre la muerte en vano de unos mártires nazis al tener que escuchar tal insoportable marabunta:

Sie kamen! Kommandos wurden über ihm laut, der Führer des Spielmannszuges fuchtelte mit seinem Tambourstab, die hauchten ihre Fanfaren an, die paßten sich das Mundstück auf, und schon stießen sie in übelster Landsknechtmanier in ihr sidolgeputztes Blech, daß es Oskar weh tat und «Armer SA-Mann Brand», sagte er sich, «armer Hitlerjunge Quex, ihr seid umsonst gefallen!» Als wollte man ihm diesen Nachruf auf die Opfer der Bewegung bestätigen, mischte sich gleich darauf massives Geknurre auf kalbsfellbespannten Trommeln in die Trompeterei.³³⁸

³³⁸ Ibid., p. 111.

Puede observarse cómo el texto filmico realiza una detallada lectura del referente literario al mostrar cómo Oskar, situado bajo la tarima, procede a desbaratar la concentración nazi atrayendo con su ritmo de vals la atención de los niños que tocan los instrumentos musicales y que proceden a seguir su compás:

Die Trommel lag mir schon maßgerecht. Himmlisch locker ließ ich die Knüppel in meinen Händen spielen und legte mit Zärtlichkeit in den Handgelenken einen kunstreichen, heiteren Walzertakt auf mein Blech, den ich immer eindringlicher, Wien und die Donau beschwörend, laut werden ließ, bis oben die erste und zweite Landsknechtstrommel an meinem Walzer Gefallen fand, auch Flachtrommeln der älteren Burschen mehr oder weniger geschickt mein Vorspiel aufnahmen. Dazwischen gab es zwar Unerbittliche, die kein Gehör hatten, die weiterhin Bumbum machten, und Bumbubum, während ich doch den Dreivierteltakt meinte, der so beliebt ist beim Volk. Schon wollte Oskar verzweifeln, da ging den Fanfaren ein Lichtchen auf; und die Querpfeifen, oh Donau, piffen so blau.³³⁹

Para demostrar tal hecho, el discurso filmico no emplea ningún comentario en *over*, sino que le basta con mostrar brevemente unos planos de algunos chavales de la banda musical mirando hacia abajo, hacia el espacio libre debajo de la tarima, lugar en que se encuentra Oskar:

Oskar legt sich sein Blech zurecht. Doch er schlägt einen anderen Takt: Dreivierteltakt. Der Pimpf neben ihm nur durch Sperrholz getrennt, hört den Takt und wird unsicher Er schaut sich

³³⁹ Ibid., p. 111.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

hilfesuchend um.

Oskars Dreivierteltakt wird eindringlicher. Der Pimpf übernimmt ihn auf seiner Landsknechtstrommel.

Das wiederum ermutigt Oskar, den Walzertakt kunstreicher und heiterer zu schlagen.

Andere Pimpfe schließen sich an, ebenso die flachen Trommeln der HJ.

Oskar grinst.³⁴⁰

Por medio de la contraposición del toque enérgico del tambor de Oskar con los tambores de los niños, se caricaturiza y ridiculiza la suntuosidad y parafernalia nazis, logrando así una escena con un alto contenido humorístico.



Los pequeños alemanes nazis tocan sus tambores.

³⁴⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 76.*



Niños nazis tocan sus tambores en el congreso nacionalsocialista de Nuremberg del año 1934.³⁴¹

El medio audiovisual incluye un toque de humor que resulta ser uno de los hechos más graciosos de la secuencia: el nazi Foster, de camino a la tribuna y siguiendo el ritmo de la música, da dos pequeños pasos hacia atrás. No hay duda de que la atención del receptor filmico es dirigida hacia dicho personaje en ese mismo momento. Su movimiento cómico se enfatiza al enfocar la cámara un plano medio de su cuerpo de cintura para abajo.

Löbsack, enfadado con semejante espectáculo, llama a los uniformados de las SS para preguntarles qué es lo que ocurre y les ordena

³⁴¹ "Triumph des Willens – Der Reichsparteitag 1934", op. cit., p. 159.

que busquen al causante. En el referente literario, no se menciona este hecho, pero se supone que algún líder nazi importante del mitin ha mandado localizar al agitador, puesto que Oskar, después de haber desbaratado la concentración, no puede marcharse inmediatamente del lugar, ya que los uniformados nazis buscan a algún comunista o socialista:

Dann bleibt noch zu sagen, daß Oskar das Innere der Tribüne nicht sogleich verlassen konnte, da Abordnungen der SA und SS über eine Stunde lang mit Stiefeln gegen Bretter knallten, sich Ecklöcher ins braune und schwarze Zeug rissen, etwas im Tribünengehäuse zu suchen schienen: einen Sozi womöglich oder einen Störtrupp der Kommune.³⁴²



Löbsack ordena buscar al saboteador del acto.

Respecto a la marcha de Oskar del lugar, a la que acabamos de hacer alusión, conviene indicar que en el presente análisis, siguiendo el orden del discurso filmico, se volverá a tratar más adelante.

En ambos discursos, literario y filmico, el tamboreo de Oskar tiene el mismo resultado: induce a la banda a tocar “El Danubio Azul”, transformándose así el fastuoso mitin en un divertido baile popular:

³⁴² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 113.

Und als ich durch mein Astloch hindurch ins Freie spähte, doch dabei weiter fleißig weitertrommelte, bemerkte ich, daß das Volk an meinem Walzer Spaß fand, aufgeregt hüpfte, es in den Beinen hatte: schon neun Pärchen und noch ein Pärchen tanzten, wurden von Walzerkönig gekuppelt.³⁴³

In der Menge beginnen einige sich schon im Walzertakt zu wiegen. Da gibt ein Klarinettist die Melodie dazu:

Donau so blau, so blau ...

Jemand lacht. Andere summen mit. Da geht den Fanfaren ein Licht auf — Donau so blau ...

— den Querpfeifen —

... so blau, so blau ...

[...]

Oskar sieht durch das Astloch, wie es dem Volk in die Beine fährt, wie sich bald der ganze Aufmarsch auflöst. Da drehen sie sich rechtsrum, linksrum.³⁴⁴

La danza comienza de un modo muy gracioso. Un plano de conjunto presenta a dos mujeres que se miran alegremente y se ponen a bailar. Este es un elemento añadido por el discurso filmico que responde al ingenio creativo del director Schlöndorff:

Gestern abend ist mir noch ein schöner Anfang für den Tanz eingefallen. Zwei Frauen, den Arm zum Nazigruß gestreckt, beginnen sich im Rhythmus zu wiegen, drehen sich zueinander, stehen mit ausgestreckten Armen gegenüber: Walzerpose. Der Tanz beginnt.³⁴⁵

³⁴³ Ibid., p. 112.

³⁴⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 76.

³⁴⁵ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung, op. cit.*, p. 62.

Un plano en picado muestra a los hombres agarrando a las mujeres que todavía no tienen pareja para bailotear con ellas: «Und wer auf der Maiwiese noch nicht tanzte, der griff sich, bevor es zu spät war, die letzten noch zu habenden Damen»³⁴⁶. Esto tiene como consecuencia que la marcha de Foster hacia la tribuna se vea interrumpida y se rompa el orden simétrico, quedando así el “huésped del *Reich*” rodeado de una muchedumbre danzante: «Der Gast aus dem Reich ist bald eingekreist, die Blöcke lösen sich auf, die symmetrische Ordnung ist hin»³⁴⁷.

El discurso filmico añade también unos planos de detalle de los estandartes, que antes permanecían firmes, balanceándose alegremente al ritmo de la música. La animación de éstos refuerza el efecto humorístico que el texto filmico pretende ofrecer.

El vals es suspendido por una fuerte tormenta de verano. Löbsack, el primer orador, que intenta imponer orden saludando al estilo fascista, es ignorado por los asistentes. Cuando comienza a llover todo el público, menos él abandona el lugar. Se queda solo en medio del campo. Enfadado, patalea. Mediante su figura se pretende ridiculizar al partido nacionalsocialista. En el referente literario, por el contrario, el vals deja paso a un animado charlestón: *Jimmy the Tiger*: «...ich wechselte in einen Charleston, *Jimmy the Tiger*, über...»³⁴⁸, y Löbsack intenta salvar el mitin uniéndose él también al baile:

Nur Löbsack mußte mit seinem Buckel tanzen, weil in seiner Nähe alles, was einen Rock trug, schon besetzt war, und jene Damen von der Frauenschaft, die ihm hätten helfen können, rustchten, weit weg vom einsamen Löbsack, auf den harten Holzbänken der Tribune. Er aber – und das riet ihm sein Buckel – tanzte dennoch,

³⁴⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 112.

³⁴⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 76.

³⁴⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 112.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

wollte gute Miene zur bösen Jimmymusik machen und retten, was noch zu retten war.³⁴⁹



Cómica imagen del nazi Löbsack con el brazo extendido saludando al estilo fascista, mientras los asistentes al mitin corren para guarecerse de la fuerte lluvia.

Pero el discurso filmico no incluye el charlestón, al que acabamos de hacer alusión, ni tampoco especifica que Oskar toca el tambor no sólo contra los nazis, sino también contra otras agrupaciones como las de los rojos, exploradores, jóvenes polacos, etc.:

Ich trommelte nicht nur gegen braune Versammlungen. Oskar saß den Roten und den Schwarzen, den Pfadfindern und Spinathemden von der PX, den Zeugen Jehovas und dem Kyffhäuserbund, den Vegetariern und den Jungpolen von der Ozonbewegung unter der Tribüne. Was sie auch zu singen, zu blasen, zu beten und zu verkünden hatten: meine Trommel wußte es besser.³⁵⁰

Asimismo, el medio audiovisual excluye una importante reflexión de Oskar, en la que explica que no era un luchador de la resistencia por el simple hecho de haberse dedicado a desbaratar concentraciones nazis, y

³⁴⁹ Ibid., p. 112.

³⁵⁰ Ibid., p. 115.

que él se dedicaba a tales menesteres por motivos personales y estéticos, omitiendo así una importante información referente a la ambigüedad sobre su sistema de valores, o la ausencia de ellos:

Das habe ich alles getan, werden Sie zugeben müssen. Bin ich, der Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, deshalb ein Widerstandskämpfer? Ich muß diese Frage verneinen und bitte auch Sie, die Sie nicht Insassen von Heil- und Pflegeanstalten sind, in mir nichts anderes als einen etwas eigenbrötlerischen Menschen zu sehen, der aus privaten, dazu ästhetischen Gründen, auch seines Lehrers Bebra Ermahnung beherzigend, Farbe und Schnitt der Uniformen, Takt und Lautstärke der auf Tribünen üblichen Musik ablehnte und deshalb auf einem bloßen Kinderspielzeug einigen Protest zusammentrommelte.³⁵¹

Schlöndorff explica que la exclusión de reflexiones del Oskar adulto, como la anterior, son debidas a las reducciones que se dan en el texto filmico:

Das sind natürlich die Verkürzungen, die im film da sind. Die Reflexionen auch des erwachsenen Oskar, damit man ihn ja nicht als Widerstandskämpfer mißversteht, das geht natürlich verloren.³⁵²

No obstante, el discurso filmico expone que Oskar no es políticamente consciente cuando desbarata la concentración nazi de la *Maiwiese*, y la ausencia del sistema de valores, a la que acabamos de hacer alusión se ofrece más adelante, en la bienvenida que el tamborilero, como un gran número de alemanes de Danzig, dedica a Hitler en su visita

³⁵¹ Ibid., p. 115.

³⁵² "Interview mit Günter Grass", *op. cit.*, p. 22.

triunfal a Danzig, y cuando actúa con la compañía de teatro de Bebra para las tropas de ocupación germano-nazis en Francia.

Respecto a la facilidad con la que Oskar desbarata el mitin, el discurso filmico, al igual que el referente literario, suscita preguntas sobre la resistencia que hubiese sido necesaria para impedir la llegada de los nazis al poder. De lo inferido de ambos discursos se tiene la impresión de que en la época de la toma del poder por los nacionalsocialistas todo parece haber sucedido de forma relativamente pacífica y que los líderes nazis de Danzig, donde transcurre la mayor parte del film, eran figuras cómicas; recordando así, según el crítico Hans Joachim Schlegel, el intento de los nazis de olvidar la marcha mortal de sus tropas por medio de operetas:

Wenn Oskars Trommelschlag etwa einen Faschistenaufmarsch in einen Walzertanz umschlagen läßt, so verändert und verhindert dies gar nichts, erinnert vielmehr äußerst paradox an die Versuche der Nazis, den tödlichen Marschschritt ihrer Truppen unter einer Flut von Operettenfilmen vergessen zu lassen.³⁵³

Pero el texto filmico evita la “descriminalización” de dicha época con escenas como la de la muerte del judío y la quema de la sinagoga, recogiendo de esta forma también la seriedad de la situación política de la asesina Alemania nacionalsocialista.

La secuencia finaliza con una panorámica de la *Maiwiese*, que destaca la figura de Löbsack saltando enfurecido. A continuación, la cámara enfoca a Oskar marchándose, del mismo modo que en el referente literario, sin que nadie se de cuenta, pero omite la breve referencia a las estrategias para que no lo capturasen los nazis, quienes, como indicamos con anterioridad, buscan al saboteador: «Ohne die Finten und Täuschungsmanöver Oskars aufzuzählen zu wollen, sei hier kurz

³⁵³ “Die Blechtrommel”, op. cit., p. 37.

festgestellt: sie fanden Oskar nicht, weil sie Oskar nicht gewachsen waren»,³⁵⁴.

2. 8. Sexto episodio: *La muerte de Agnes*

2. 8. 1. Vigésimo octava secuencia

La secuencia se inicia con una panorámica de la ciudad de Danzig. En la parte superior del encuadre aparecen nubes de tormenta cubriendo el cielo; son nubes que anuncian que algo desagradable va a suceder en el presente pasaje filmico.



Bella panorámica de la ciudad de Danzig con las nubes al fondo.

La panorámica de la nublada ciudad de Danzig deja paso a otro escenario: la playa, que al igual que en el referente literario es bañada por el tranquilo mar Báltico: «Die Ostsee leckte träge und breit den Strand»³⁵⁵, asimismo, el discurso filmico recoge detalladamente las condiciones atmosféricas reinantes: «Die Sonne schien vorsichtig. Es war kühl, windstill, klar»³⁵⁶.

³⁵⁴ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 113.

³⁵⁵ Ibid., p. 137.

³⁵⁶ Ibid., p. 137.

Matzerath, Jan y Oskar caminan por la playa. Por la derecha del encuadre aparece Agnes, que se sienta sobre el tronco de un árbol sin vida. Su amante se acerca a ella y “ataca” poniendo las manos sobre sus piernas. De repente, su marido complaciente, les saca una instantánea. La inclusión de esta escena de la foto, que tiene lugar en el referente literario en el capítulo *Das Fotoalbum* ha sido adecuadamente integrada por el discurso filmico aquí, enriqueciendo así el correspondiente pasaje de la novela. Conviene mencionar que se ha recogido fielmente el gesto de complacencia de Matzerath. Su expresión refleja que él sabe lo que los dos primos hermanos se traen entre manos:

Erfaßt diese Unfläterei – Jan läßt eine Hand unter Mamas Kleid verschwinden – doch nur die blindwürtige Leidenschaft des unglücklichen, vom ersten Tage der Matzerath-Ehe an ehebrecherischen Paares, dem hier, wie ich vermute, Matzerath den abgestumpften Fotografen lieferte.³⁵⁷



Matzerath saca una fotografía a la adúltera pareja.

³⁵⁷ Ibid., p. 49.

Asimismo, en esta escena, gracias a la naturaleza del medio audiovisual, se condensan los sucesos y acciones de la relación trinitaria en unos pocos segundos, para los que, como el mismo Grass reconoce, ha necesitado escribir muchas páginas:

Nicht z.B. dieser Ausflug an den Strand, an den dann der Aalfang anschließt, wenn der Vater Matzerath die Gruppenaufnahme, das Foto macht, da wird in der Konstellation zwischen den Dreien all das deutlich auch auf ironische art und Weise, was in der Prosa in vielen Passagen immer wieder entwickelt wird.³⁵⁸

Otro elemento añadido por el discurso filmico, y al que ya se hizo alusión en secuencias anteriores, es el disgusto que le provoca a Oskar la relación adúltera de su madre con su tío. El rostro del tamborilero expresa distancia e indignación cuando ambos están ocupados en su oculta relación sexual.



Oskar está indignado con el vergonzoso espectáculo que le ofrecen su madre y su tío.

³⁵⁸ "Interview mit Günter Grass", op. cit., p. 21.

Pero Agnes no está tranquila por su incestuosa acción, por un momento parece reconocerse un gesto de sentimiento de culpabilidad por lo que está haciendo. El discurso fílmico, incluso, se vale de la vestimenta de la mujer para resaltar la idea del pecado, explícita en la relación incestuosa que mantiene con su primo hermano. El color azul claro: «Mama trug einen hellblauen Frühjahrmantel mit himbeerfarbenen Aufschlägen»³⁵⁹, es sustituido por el rojo; símbolo de la pasión y la lujuria. Obsérvense las apreciaciones de Günter Grass respecto al tipo de relación entre los tres y al arrepentimiento de la madre de Oskar, elementos, de los que el discurso fílmico ha sabido hacer una acertada lectura:

Agnes' Neigung zu Jan bleibt erotisch, ist aber auch brüderlich-schwesterlich. Manchmal verachtet sie ihn, weil er sie nicht für sich verlangt. Auch Matzerath gegenüber äußert sich ihr schlechtes Gewissen in Verachtung, weil er dieses Verhältnis toleriert. Er duldet ihr Verhältnis zu Bronski nicht aus Gleichgültigkeit, sondern weil er ein so steiles romantisches Gefühl wie das Jan Bronskis nicht aufbringen kann. Er weiß daß Agnes es braucht. Es erleichtert ihn, daß es ein anderer für ihn macht. Er weiß auch, daß die beiden ihn brauchen – wie einen Vater, außerdem als Dritten zum Skat.³⁶⁰

Tales apreciaciones de Grass son recogidas fielmente por el discurso fílmico; el espectador, al igual que el lector en la novela, también puede contraponer con facilidad el romanticismo de Jan al carácter simpático, pero rudo del renano Matzerath, quien, como se puede observar en esta y otras escenas, no puede ofrecerle el mismo sentimiento pasional a su mujer.

³⁵⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 138.

³⁶⁰ «*Die Blechtrommel*»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 93.

Volviendo al vestuario de los personajes, cabe mencionar que de los otros tres que aparecen en la presente escena, al contrario que sucede con Agnes, el discurso filmico si realiza una detallada lectura respecto al referente literario:

Ein altes Mützenband aus Gretchen Schefflers Andenkensammlung mit der Aufschrift «SMS Seydlitz» faßte meine Matrosenmütze ein, hätte geflattert, wenn es windig gewesen wäre. Matzerath knöpfte seinen braunen Paletot auf. Jan, vornehm wie immer, im Ulster mit dem schimmernden Sammetkragen.³⁶¹

En la siguiente escena, los cuatro llegan hasta una escollera con una playa:

Nacheinander und in unterschiedlichen Abständen erreichten wir die ersten Granitbrocken der breiten Molenwurzel.³⁶² Auf der holprigen Mole, von Stein zu Stein springend streben die vier gegen die offene See zu.³⁶³

Allí se encuentra un pescador sujetando una cuerda que se hunde en el agua. Agnes le pregunta bromeando qué es lo que está pescando. Aquí el discurso filmico recurre de forma adecuada a la construcción de nuevos diálogos, proporcionando así una mayor agilidad narrativa a la secuencia:

Herankommend will Agnes wissen:
Na, Onkelchen, kann man auch mit 'nerWäscheleine?
Stauer
Mechten wä schon.

³⁶¹ Ibid., p. 138.

³⁶² Ibid., p. 137.

³⁶³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 79.

[...]

Agnes

Richtig Fisch? Oder nur'n alten Schuh?

Stauer

Na, nu mechten wä beßchen kieken, was is mit ihm ...

bessen kieken ...³⁶⁴

De repente, la cámara enfoca cómo el pescador saca del agua una monstruosa cabeza de caballo. De ésta salen anguilas de tamaño pequeño y medianas, seguidas por otras de mayor grosor:

«Na nu mechten wä ... » und «Beßchen kieken ... » ständig wiederholend, hievte der Stauer das Seil weiterhin, doch nun mit mehr Anstrengung, kletterte dem Seil entgegen die Steine hinunter und griff — Mama drehte sich nicht rechtzeitig genug weg — breitarmig griff er in die aufblubbernde Bucht zwischen dem Granit, suchte, faßte etwas, faßte nach, zog und schleuderte, laut Platz'fordernd, etwas tiefend Schweres, einen sprühend lebendigen Brocken zwischen uns: einen Pferdekopf, einen frischen, wie echten Pferdekopf, den Kopf eines schwarzen Pferdes...³⁶⁵

Matzerath ve que el pescador necesita ayuda para capturar anguilas y le sujeta el saco:

Trotzdem gelang es dem Stauer, der zwischen die Möwen schlug und zugriff, vielleicht zwei Dutzend kleinere Aale in den Sack zu stopfen, den Matzerath hilfsbereit, wie er sich gerne gab, hielt.³⁶⁶

³⁶⁴ Ibid., p. 79.

³⁶⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 139.

³⁶⁶ Ibid., p. 139.



Matzerath ayuda al pescador a guardar las anguilas en un saco.

El discurso filmico traslada fielmente el referente literario al mostrar también cómo el pescador saca las anguilas de dentro de la cabeza del caballo muerto, lo cual provoca que Agnes vomite:

Aber als die kleinen und mittleren Aale im Sack waren und der Stauer, dem bei seinem Geschäft die Mütze vom Kopf gefallen war, anfing, dickere, dunkle Aale aus dem Kadaver zu würgen, da mußte Mama sich setzen, und Jan wollte ihr den Kopf weg drehen, aber das ließ sie nicht zu, starrte unentwegt mit dicken Kuhaugen mitten hinein in das Würmerziehen des Stauers.³⁶⁷



Primer plano del rosotro de Agnes que vomita a causa de la terrible visión.

³⁶⁷ Ibid., p. 139.

En ambos discursos, literario y filmico, la cabeza del caballo simboliza la corrupción, y las anguilas, debido a su forma, equivalen a los intestinos y al órgano sexual masculino, elementos que llevan a Agnes a experimentar la fealdad de su existencia y a buscar la muerte; además el espectador que haya leído previamente la novela o haya visto el texto filmico con anterioridad se percatará de lo que con las anguilas se quiere expresar: la posibilidad de que Agnes lleve en su vientre un niño de Bronski.

Mientras tanto, Jan Bronski, en vez de intentar que ella mire hacia otro lado, la sostiene desde atrás y aprovecha para “atacar”, dando así el polaco en el discurso filmico la imagen de un pillo que se aprovecha de las peores situaciones para calmar su apetito sexual. En el referente literario, por el contrario, se mantiene su carácter romántico. Oskar lo alaba por ayudar a su madre, llevándosela de allí:

Da lobte ich mir Jan Bronski. Der sah aus, als wenn er weinen wollte, half aber trotzdem meiner Mama auf die Beine, legte ihr den einen Arm hinten herum, hielt den anderen vorne und führte sie weg, was komisch aussah, denn Mama stöckelte in ihren Schuhen mit hohen Absätzen von Stein zu Stein in Richtung Strand, knickte bei jedem Schritt und brach sich dennoch nicht die Knöchel.³⁶⁸

En ambos discursos literario y filmico Oskar toca su tambor. En este último, quizás lo haga por asombro o tal vez para refugiarse de tan terrible visión. En el referente por el contrario sí se sabe por qué lo hace: para mantener a las gaviotas alejadas: «Aber auch auf Oskar hörten sie nicht, der seine Trommel gegen die Möwen einsetzte und mit Knüppeln auf weißem Lack gegen dieses Weiß wirbelte»³⁶⁹.

³⁶⁸ Ibid., pp. 140 – 141.

³⁶⁹ Ibid., p. 140.

Respecto a Matzerath, al igual que en la novela, descuida a su mujer: «Matzerath aber kümmerte sich überhaupt nicht um Mama»³⁷⁰, y habla con toda naturalidad con el pescador, sin inquietarse ante la terrible visión. El discurso filmico recrea con éxito el diálogo que se produce entre ambos, enriqueciendo así el correspondiente pasaje literario:

Matzerath

Fett sind die Burschen!

Stauer (während er weitermacht)

Was heißt hier fett, Mann. Da hätten Se man nach de beriehmten Seeschlacht am Skagerrak ... als wir mit den Englishmen ... crossing the T... verstehen Se das ... nach der Schlacht, Mann, so dick waren die Dubasse ... (er zeigt den Unterarm)
... noch jahrelang, Aale so dick.³⁷¹

La secuencia finaliza con un plano de conjunto de todos los personajes, con el fin de mostrar lo que están haciendo simultáneamente. Matzerath ayuda al marinero a meter las anguilas en el saco, Oskar tamborea y Jan agarra a Agnes que sigue vomitando.

El discurso filmico omite el posterior paseo por la playa y el trayecto que realizan los cuatro de regreso a casa. De este modo, se consigue que el espantoso suceso, con su correspondiente impresión y connotaciones, sea recordado con mayor vitalidad por el espectador.

2. 8. 2. Vigésimo novena secuencia

Las anguilas actúan como elemento de unión con la presente secuencia. Esta comienza con una escena en la que Matzerath corta de un tajo la cabeza de estos animales marinos que siguen todavía vivos: «Der

³⁷⁰ Ibid., p. 140.

³⁷¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 80.

tötete die Aale mit einem Kreuzschnitt hinter dem Kopf»³⁷². Junto a él se encuentra Oskar, quien no se inmuta ante la matanza, incluso parece que disfruta con ello. A continuación, su padre le comenta lo bien que le fue el regateo para adquirir tal manjar. Su comentario tiene lugar en el referente literario en otra situación, en el momento en que los paseantes se alejan de la escollera y que el texto filmico omite:

Als Matzerath uns einholte, ruderte er mit dem Bündel Aale und gab an: «Einsuffzich wollt der haben. Aber ich gab' ihm ein Gulden und basta.»³⁷³

Matzerath schlachtet die Aale.

Matzerath

Einsuffzig wollt de Jeck, aber ich hab ihm 'n Gulden gegeben.

und basta!

Oskar schaut über den Tischrand, wo die Aalköpfe auf einem Stück Zeitungspapier liegen ("Danziger Vorposten") und noch immer nach Luft schnappen.³⁷⁴



Matzerath despedaza las anguilas.

³⁷² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 144.

³⁷³ Ibid., p. 142.

³⁷⁴ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 82.

La escena siguiente tiene lugar en la sala de estar. El discurso filmico concentra en esta escena las dos riñas entre los padres de Oskar, que en el referente literario suceden después del paseo por la playa y el posterior regreso a casa en tranvía. Del mismo modo que en la novela, Matzerath coloca la sopera con las anguilas cocinadas sobre la mesa:

Wahrscheinlich, und so war es dann auch, hatte Matzerath die getöteten, ausgenommenen, gewässerten, gekochten, gewürzten und abgeschmeckten Aale als Aalsuppe mit Salzkartoffeln in der großen Suppenterrine fertig zum Servieren auf den Wohnzimmertisch gestellt...³⁷⁵

El discurso filmico vuelve a añadir aquí, como ya hiciera en la anterior escena, unos diálogos que se suceden en la situación omitida del referente literario que acabamos de describir, pero en este caso cambian su sentido, puesto que son pronunciados, no en un contexto de distensión y guasa, sino en otro muy serio, como el de la pelea o discusión a la que acabamos de aludir:

Mama sah wieder besser im Gesicht aus, hatte auch wieder beide Hände beieinander und sagte: «Bild dir bloß man nich ein, daß ich von dem Aal eß. Überhaupt kein Fisch eß ich mehr und Aale schon ganz und gar nicht.»	Agnes Bild dir bloß man nich ein, daß ich von dem Aal esse, Alfred!
Matzerath lachte: «Hab dich nich so, Mädchen. Hast doch gewußt, daß Aale da ran gehen und hast trotzdem immer, auch frische gegessen. Das woll'n wir doch mal sehen, wenn meine Wenigkeit die prima zubereitet	Matzerath Nu hab' dich doch nit so, Mädchen! Nu stell dich doch nicht so an, Mädchen! Agnes Überhaupt kein' Fisch eß ich mehr und Aal schon jar nich. Jan bietet ihr eine von seinen "Regatta" an. Er gibt Agnes Feuer und sie paßt

³⁷⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 146.

mit allem Drum und Dran und bißchen Grün.» [...] Mama reagierte nicht und sah an uns allen vorbei, bis ihr Jan eine von seinen «Regatta» anbot. Als er ihr Feuer gab und sie sich das Goldmundstück zwischen die Lippen paßte, lächelte sie Matzerath an, weil sie wußte, daß der sie nicht gerne in der Öffentlichkeit rauchen sah.³⁷⁶

das Goldmundstück zwischen die Lippen.

Matzerath

Hast doch jewußt, daß Aale da ranjehn und hast trotzdem immer auch frische jegessen.

Agnes schüttelt den Kopf.³⁷⁷

De repente, aparece Oskar tocando su tambor, parece como si quisiese apagar la pelea con el estruendo que produce su instrumento de percusión. Matzerath, enfadado, le conmina a que pare. Agnes, defiende al pequeño y, al igual que en otras ocasiones, echa en cara a su marido el haberse dejado la trampilla abierta. En esta ocasión el texto filmico recrea con mayor fidelidad que el texto prefilmico la correspondiente situación literaria:

Doch blieb es nicht bei den Aalen, auch ich mußte wieder einmal herhalten, mein berühmter Sturz von der Kellertreppe: «Du bist schuld, du hast schuld...»³⁷⁸

Matzerath: Hör dat Jetrommel auf, und komm essen!

Ruhe jetzt! Hör mit dem Getrommel auf, ein für allemal.

Agnes [se levanta]: Laß das Kind in Ruh, ausgerechnet du! Wer war denn schuld? Wer hat die Klappe auf gelassen?³⁷⁹

³⁷⁶ Ibid., pp. 142 – 143.

³⁷⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 83.

³⁷⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 143.

³⁷⁹ *Die Blechtrommel (Texto filmico), op. cit.*

Matzerath no cesa en su intento de que su mujer coma las anguilas. Jan se mete en medio para proporcionar protección a su prima hermana. Él, junto a Agnes y Oskar se mantienen unidos frente al enfurecido cocinero. La inseguridad del niño y de la madre se hace patente. Aquí en el texto filmico se vuelven a combinar y recrear satisfactoriamente algunos de los diálogos en estilo indirecto del correspondiente pasaje literario, proporcionando así una mayor agilidad narrativa a la secuencia:

...hör mit den ollen Kamellen auf, Aale gibt es, basta, mit Milch, Senf, Petersilie und Salzkartoffeln und ein Lorbeerblatt kommt dran und ne Nelke, nein, nun laß doch Alfred, wenn sie nicht will, misch du dich da nicht rein, ich kauf doch die Aale nicht umsonst, werden ja sauber ausgenommen und gewässert, nein, nein, das werden wir sehen, wenn die erst mal auf dem Tisch stehen, wolln wir mal sehen, wer ißt und wer nicht ißt.³⁸⁰

Matzerath: Och, olle Kamellen. Probier' lieber mal, wie meine Wenigkeit die prima zubereitet hat. Wollen mal sehn, wer ißt und wer fit ißt. Aal grün, mit Dillsauce, ein Lorbeerblatt und ein bißchen Zitronenschale.

Jan [acercándose y situándose entre Agnes y Matzerath]: Alfred, das ist doch Unsinn, wenn sie nicht essen will , dann zwing sie auch nicht.

Matzerath: Misch du dich da nit ein!

Jan: Was hast du davon, wenn sie sich nachher wieder geduldig...

Matzerath: Ich kauf' doch die Aale nit umsonst ... — er legt Jan vor, gibt Sauce darüber —... sind ja sauber aus jenommen und jewässert, keine Galle ausgelaufen, die Leber ganz hell, so frisch sind die, und mit Essig blau gemacht, das ganze Gesabbere ist weg.³⁸¹

³⁸⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 143 – 144.

³⁸¹ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

En ambos textos, filmico y literario, el auge de la discusión sucede cuando Agnes se pone a tocar el piano al mismo tiempo que canta para no tener que oír a su marido. El discurso filmico, además de seguir con la habitual recreación de los diálogos del referente literario, incluye un gesto de Matzerath similar al que hace al niño cuando le quiere arrebatarse su tambor, pero esta vez agarrando a su mujer, haciendo que ella caiga al suelo. Sin duda alguna, esta pequeña acción añadida enriquece el texto literario:

Schließlich der zweite Akt: der Klavierdeckel knallte, ohne Noten, auswendig, die Füße auf beiden Pedalen, nach-, vor- und ineinanderhallend der Jägerchor aus dem Freischütz: was gleicht wohl auf Erden.³⁸²

Sie springt auf, reißt den Klavierdeckel hoch, die Füße auf beiden Pedalen spielt sie auswendig nach-, vor- und ineinanderhallend den Jägerchor aus dem "Freischütz": "Was gleicht wohl auf Erden ..."³⁸³



Matzerath se comporta violentamente con su mujer Agnes.

³⁸² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 147.

³⁸³ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 83.

Asimismo, se refleja en el discurso filmico con mayor detalle que en el referente literario, el disgusto que le produce a Oskar ver sufrir a su madre por culpa de la violenta situación provocada por Matzerath. Por ello, el niño se refugia dentro del armario ropero de la habitación de sus padres. En el referente literario, por el contrario, él ya se encuentra dentro del ropero mucho antes de que su madre toque el piano, pues se refugió allí cuando tuvo lugar la primera discusión familiar, y el bullicio provocado por la segunda riña, que resulta ser mas violenta que la anterior, le despierta del sueño que le dedica a la enfermera Inge:

Bunterster Lärm schlug, aus dem Wohnzimmer drängend, gegen meine Schranktüren, weckte mich aus gerade beginnendem, der Schwester Inge gewidmetem Halbschlaf.³⁸⁴

Oskar verdrückt sich.

Oskar versteckt sich im Kleiderschrank, hört durch die Tür, wie nebenan Matzerath die Musik zu überbrüllen versucht.³⁸⁵



Oskar escucha la riña entre sus padres desde dentro del armario.

³⁸⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 146.

³⁸⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 83.

En la siguiente escena, el discurso literario realiza una fiel lectura de la correspondiente literaria. Agnes escapa de Matzerath y se tira sobre la cama. Sus manos imitan las de la figura de la Santa Magdalena, del cuadro que cuelga de la pared sobre el lecho matrimonial. Por petición de Matzerath, Jan entra en la habitación para calmarla. Pronto las intenciones del polaco se convierten en sexuales. Introduce un dedo bajo su vestido y la calma. Después se lo limpia:

Agnes kommt ins Schlafzimmer gestürzt, noch einen Blick in die Spiegeltür des Schrankes, dann wirft sie sich —

— Oskar sieht es durch einen Spalt der Schranktür —

— quer aufs Ehebett, weint und ringt ähnlich vielfingrig die Hände, wie es die büßende, goldgerahmte Farbdruck-Magdalena an der Wand über den Kopfkissen tut.

Jan

Beruhige dich, Alfred.

Matzerath

Ich kann nit mehr mit ihr reden und der Fisch wird kalt. Versuch's du, Vetter. Wenn sie sich nur wieder beruhigt.

Jan erscheint, stellt sich vor's Bett, betrachtet abwechselnd Mama und die büßende Magdalena.

Vorsichtig setzt er sich auf die Bettkante, streichelt der auf dem Bauch liegenden Mama Rücken und Gesäß, spricht beschwichtigend auf sie ein — und fährt ihr schließlich — weil Worte nicht mehr helfen — mit der Hand unter den Rock, bis sie aufhört zu wimmern und Jan den Blick von der vielfingrigen Magdalena wegnehmen kann.

Oskar drückt sich atemlos zwischen die Kleider im Schrank und zieht die Tür zu.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Nach getaner Arbeit steht Jan auf, betupft sich die Finger mit dem Taschentuch und sagt übertrieben laut, damit es Matzerath im Wohnzimmerverstehen kann, Wort für Wort betonend.³⁸⁶



Agnes en la misma postura que la pecadora Magdalena.



La pecadora Magdalena.

Conviene advertir que el discurso filmico, al igual que el referente literario, ha sabido transmitir la asociación de Agnes con la figura de la Magdalena, motivo que sugiere su condena por haber cometido adulterio.

³⁸⁶ Ibid., pp. 83 – 84.



Jan consuela a Agnes.

En el pasaje filmico siguiente, Agnes, cuyo rostro refleja dolor y resignación, vuelve a la mesa y devora de un modo sorprendente las anguilas que en dicho momento ya deben estar frías, y, por tanto poco apetitosas. La tensión es palpable en el ambiente. En el referente literario, por el contrario ella, después de volver a la sala de estar, se pone a jugar a las cartas con Matzerath y Jan, dándose así una situación agradable:

Ich nahm mein Auge von dem Sehschlitze und hörte bald darauf, wie sie die Karten mischten. Kleines vorsichtiges Gelächter, Matzerath hob ab, Jan verteilte, und da reizten sie ihre Karten aus. Ich glaube Jan reizte Matzerath. Der paßte schon bei dreiundzwanzig. Woraufhin Mama Jan bis sechsunddreißig reizte, dann mußte auch er klein begeben, und Mama spielte einen Grand, den sie knapp verlor. Den folgenden Karo einfach

Ruhig und beherrscht setzt sie sich an den Tisch, läßt sich kalten Aal auf den Teller und beginnt, von rätselhaftem Willen beseelt, zu essen.

Matzerath im Hintergrund starrt sie an, ebenso Jan Bronski, der in der Schlofzimmertür erscheint, sein Tüchlein in die Brusttasche steckend.³⁸⁸

gewann Jan bomben sicher, während
Mama das dritte Spiel, einen
Herzhand ohne Zwein knapp aber
dennoch nach Hause brachte.³⁸⁷

Este cambio ejercido por el discurso filmico sobre el referente literario, dota a los hechos que se suceden en la pantalla de una mayor coherencia y enlaza la terrible visión de las anguilas con las ansias de comer pescado que tiene Agnes, acto que provocará su muerte. Al respecto consideramos, conveniente incluir aquí los motivos, que según el guionista Jean-Claude Carrière le llevaron a efectuar esta última variación:

They were many other subtle changes. We wanted to find ways to preserve the mysterious symbols in the book. For example, the fish with which Oskar's mother, Agnes, stuffs herself to death. These fish have some hidden meaning in the unconscious of Günter Grass, but that wasn't what concerned us. We simply wanted to make the scene believable. The first thing was to delineate the isolation of her existence, which is emphasized in the scene where the lover has to come into the room to masturbate her. When she comes back to the dinner table and her husband, and begins to stuff herself with fish, you sense that a drastic change has taken place inside her. Then we had to decide how she would, what kind of lighting would be on her...³⁸⁹

³⁸⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., pp. 147 – 148.

³⁸⁸ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 85.

³⁸⁹ "The Tin Drum: Volker Schlöndorff's «Dream of Childhood»", op. cit., p. 9.



Agnes devora las anguilas ante los sorprendidos Jan y Matzerath.

2. 8. 3. Trigésima secuencia

En esta secuencia, el discurso filmico realiza una detallada lectura del referente literario en lo que concierne a la recreación de los diálogos y de la situación, pero se da una alteración que creemos conveniente mencionar en lo que concierne al orden diegético. En el texto filmico, esta sucede a la de la comida de las anguilas, cuyo análisis acaba de ser realizado. En la novela, por el contrario, el correspondiente pasaje tiene lugar al final del capítulo *Fernwirkender Gesang vom Stockturm aus gesungen*, inmediatamente después de la escena en la que Oskar destroza los cristales del teatro municipal. El medio audiovisual ha realizado este cambio para subrayar el problema de Agnes con la trinidad amorosa creada en torno a ella misma, proporcionando así también una mayor agilidad narrativa a la trama filmica.

La secuencia se inicia con un plano medio de Markus. De su rostro y de sus palabras se puede inferir que, al igual que en el correspondiente pasaje literario, la situación es bastante seria. Él advierte a Agnes sobre el peligro que implica seguir con Jan, porque es polaco, y le aconseja para su mayor seguridad que se quede con Matzerath, puesto que este es alemán y sus compatriotas van a tomar el poder; o lo que es mejor, le ofrece la posibilidad de acompañarle a Londres, pero Agnes, cuya preocupación por

sus propios sentimientos es evidente, le contesta que no. Obsérvese la agilidad narrativa que se logra en el texto filmico en lo que concierne a la recreación de los diálogos:

Markus: Nein, nein. Machen Sie das nicht mit dem Bronski, wo er ist bei der Polnischen Post auf der falschen Seite. Setzen Sie sich auf den Polen, setzen Sie, auf die Deutschen, wenn Sie setzen wollen, die kommen hoch, wenn nicht heute, dann morgen. Stellen Sie sich vor, die Deutschen kommen und Sie setzen da mit dem Bronski. Mit dem meschugennnen Polen... Nun, stellen Sie sich vor Frau Agnes, das kann nicht gut gehen. Warum setzen Sie nicht auf den Matzerath?

[Oskar entra en la tienda y escucha la seria conversación]

Markus: Oder wenn Sie mir die Ehre, die große Ehre mechten tun, setzen Sie auf mich, auf Sigismund Markus, wo er getauft ist seit neulich.

Agnes: Nicht, Markus, bitte!

Markus: Wir können nach London fahren, wie alle anderen auch, bevor die Deutschen kommen, wo ich Leut hab.³⁹⁰



El bondadoso vendedor de juguetes judío ofrece a Agnes una solución para acabar con sus problemas: marcharse con él a Londres.

³⁹⁰ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen



Agnes, preocupada por la tesitura sin salida en que se encuentra.

Oskar también oye las palabras del vendedor de juguetes judío. Su rostro refleja una expresión seria, parece como si los sentimientos de los demás le afectasen.



Oskar sufre por la terrible situación que atraviesa su madre.



Conmovedora imagen de Agnes agarrando las manos del bondadoso vendedor de juguetes judío. Personaje, que tanto en el discurso filmico como en el referente literario, se gana las simpatías del espectador y lector, respectivamente.

La fidelidad al referente literario es tal, que el discurso filmico recoge detalles mínimos, como la sonrisa del angustiado rostro de Agnes, que estaba a punto de echarse a llorar, al ver a Oskar en el momento que Markus lo señala al mismo tiempo que dice que a él se lo pueden llevar también a Londres:

Gerade als auch Mama, von soviel
Möglichkeiten und Unmöglichkeiten
verwirrt, zu Tränen kommen wollte,
erblickte mich Markus in der Lادتür
und wies, Mamas eine Hand
freilassend, mit fünf sprechenden
Fingern auf mich: «No bittschen, den
werden wä auch mitnehmen nach
London. Wie Prinzchen soll er es haben,
wie Prinzchen !»

Markus

No bittschen, da isser ja! Den werden
wä auch mitnehmen nach London.
Wie Prinzchen soll er es haben, wie
Prinzchen!³⁹²

Nun blickte mich auch Mama an und
kam zu einigem Lächeln.³⁹¹

No obstante, pese a la lealtad que el texto filmico mantiene respecto al referente literario, se puede advertir una pequeña variación. Agnes le contesta al judío que no se marchará con él, pero no es por causa de Bronski. En cambio, en la novela, es el amante el motivo que le impide irse con él a Londres:

Zu meiner Überraschung schüttelte sie dennoch den Kopf und sagte leichthin, als würde sie einen Tanz ausschlagen: «Ich danke Ihnen Markus, aber es geht nicht, wirklich nicht — wegen Bronski.» Des Onkels Namen wie ein Stichwort wertend, erhob sich Markus sogleich, klappmesserte eine Verbeugung und ließ hören: «Verzeihn Se dem Markus, hattä sich doch gleich gedacht, daß es wegen dem nich mecht sein.»³⁹³

Nun blickt auch Mama zu Oskar hin, kommt zu einigem Lächeln, wendet sich wieder Markus zu, schüttelt den Kopf und sagt leichthin:

Agnes

Ich danke Ihnen, Markus, aber es geht nicht, es ist wirklich nicht wegen Bronski.

Markus

Verzeihn Se dem Markus, hattä sich doch gleich gedacht, daß es wegen dem nicht mecht sein. Bleiben Se bei dem Matzerath, den Se haben.³⁹⁴

La alteración anterior efectuada por el discurso filmico sobre el referente literario, responde ya a querer mostrar el arrepentimiento que siente Agnes por la relación incestuosa con su primo hermano y a su suicidio, que conseguirá, como se podrá comprobar más adelante en

³⁹¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 98.

³⁹² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 66.

³⁹³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 98.

³⁹⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 66.

ambos textos, literario y filmico, gracias a comer cantidades ingentes de pescado.

2. 8. 4. Trigésimo primera secuencia

La secuencia se desarrolla por completo dentro de una iglesia, la acción ha sufrido una gran condensación respecto al correspondiente pasaje literario. Además, el espectador no puede saber, a no ser que haya leído la novela o la guía filmica previamente, que se trata de la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús.

La secuencia comienza con un plano de conjunto que presenta a Oskar, su madre, un monaguillo adornando el altar mariano con flores, y una señora rezando de rodillas en la primera fila de los bancos. Agnes entra en el confesionario, debajo de su largo abrigo rojo que le cubre hasta los tobillos lleva un vestido también del mismo color, una tonalidad que, volvemos a recordar, representa la lujuria, el pecado y la pasión. El discurso filmico vuelve a recurrir aquí, como ya hiciera en pasajes anteriores, a este elemento añadido para anunciar el motivo de la confesión de la adúltera mujer. Mientras tanto, su hijo se queda delante el altar mariano, que al igual que en la novela está adornado de flores y cirios: «Es gab da einen Marienaltar mit bleichsüchtigen Kerzen und Blumen in allen Preislagen»³⁹⁵. Además, gracias a la naturaleza audiovisual del cine, se puede observar su iluminación brillante, que evidentemente tiene como fin representar la luz de Dios, la Fe y la Religión.

El interior del edificio está impregnado de una luz de azul cobalto, que se supone es el reflejo de los rayos solares que atraviesan una de las cristaleras del templo. Lo que caracteriza a esta luminosidad es el juego que hace con los ojos de Oskar y los de la figura del Niño Jesús sentado en el sagrario a la izquierda de la Virgen María. En el referente literario, por el

³⁹⁵ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 131.

contrario, no se comenta nada sobre el color azul del interior del recinto y entre el conjunto de las sagradas figuras también se encuentra la de San Juan Bautista:

Sie widmete sich nicht Jesus, sondern betrachtete den anderen Knaben an ihrem rechten Knie, den ich, um Irrtümer zu vermeiden, sogleich Johannes den Täufer nenne.³⁹⁶

Asimismo, en lo que respecta a la posición del Sagrado Niño Jesús, este no está sentado sobre la rodilla derecha de la Santa Madre, sino sobre la izquierda: «...weil ich mich der Jungfrau Maria näherte, die den Jesusknaben auf ihrem rechten Oberschenkel hielt»³⁹⁷.



Magnífica recreación del interior de la iglesia.

En lo concerniente a la descripción que del Niño Jesús hace el discurso filmico, se puede advertir un asombrosa similitud a la realizada en el referente literario. La estatua sagrada está desnuda y coloreada de

³⁹⁶ Ibid., p. 130.

³⁹⁷ Ibid., p. 130.

rosa: «Es hatte dem Bildhauer Spaß gemacht, den dreijährigen Heiland nackt und rosa darzustellen»³⁹⁸, e igualmente sorprendente resulta el parecido físico de Oskar con el Salvador. Ambos tienen los mismos ojos y la misma estatura, e incluso tiene los brazos en posición de tocar el tambor, lo cual hace deducir que el escultor de la figura que aparece en el texto filmico utilizase al actor David Bennent como modelo al tallarla:

Es hätte nur noch gefehlt, daß der bildhauernde Friseur den beiden Oskars Bürstenfrisur gegeben, ihnen die albernen Korkenzieherlocken abgeschnitten hätte.

[...]

Der hätte mein Zwilling Bruder sein können. Der hatte meine Statur, mein damals noch nur als Gießkännchen benutztes Gießkännchen. Der schaute mit meinen Bronskiaugen kobaltblau in die Welt und zeigte, was ich ihm am meisten verübelte, meine Gestik.

Beide Arme hob mein Abbild, schloß die Hände dergestalt zu Fäusten, daß man getrost etwas hätte hineinstecken können, zum Beispiel meine Trommelstöcke; und hätte der Bildhauer das getan, ihm dazu auf die rosa Oberschenkel meine weißrote Blechtrommel gegipst, wäre ich es gewesen, der perfektteste Oskar, der da auf dem Knie der Jungfrau saß und die Gemeinde zusammentrommelte.³⁹⁹

La única variación efectuada respecto al referente literario es que no lleva la aureola pegada en la parte posterior de la cabeza; corona que, por cierto, la Santa Madre sí conserva en el texto audiovisual: «Der grünen Jungfrau, dem braunen Johannes und dem rosigen Jesus klebten tellergroße Heiligenscheine an den Hinterköpfen. Blattgold verteuerte die Teller»⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Ibid., p. 130.

³⁹⁹ Ibid., p. 131.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 131.

Retomando el hilo narrativo, el discurso filmico recrea con acierto, aunque omitiendo alguna acción bastante sacrílega, la situación y los diálogos de Oskar del correspondiente pasaje literario. Éste, tanto tentado por un impulso blasfemo como pensando que la estatua pueda tocar el tambor como él y verse reflejado en dicho acto, sube al altar, le cuelga al Niño Jesús su instrumento de percusión y después de haber colocado los palitos en sus manos le pide que lo toque. Al ver que la estatua no se mueve le da una bofetada y la llama mocoso consentido:

Oskar gleitet aus der Bank, um einen der Seitenaltäre aufzusuchen. Dort fixiert er eine Marienfigur, die den nackten Jesusknaben auf dem Schoß hält. Schließlich schleppt er einen Betschemel heran, um den Altar zu erklimmen. Oben angekommen, betastet er das Gießkännchen des Jesusknaben, als wollte er es bewegen.

Dann holt er seine Trommel unter dem Mantel hervor und streckt sich, um sie dem Jesulein um den Hals zu hängen. Vorsichtig tut er es, damit er den blattgoldenen Heiligenschein nicht verletzt. Die gipserne Wolkenbank muß er besteigen und drückt dem Knaben die Trommelstöcke in die geöffneten Fäuste.

Oskär betrachtet Jesus mit der Trommel, ermutigt ihn zu spielen.

Oskar

Los, mach schon. Eins-zwei, eins-zwei ... kannst nicht oder willst nicht Bürschen? - Kannst doch sonst alles.

Er macht es ihm vor, doch ohne Erfolg.⁴⁰¹

⁴⁰¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, pp. 86 – 87.



Imagen provocativa y blasfema de Oskar abofeteando al Sagrado Niño Jesús. La traducción en imágenes audiovisuales de acciones blasfemas resulta ser en algunos casos, como en el presente, más explosivas que las literarias en cuestión; además pueden herir la sensibilidad del espectador cristiano.

Cabe mencionar que, en el discurso filmico, la reacción sacrílega de Oskar al pegar al Niño Jesús suscita, del mismo modo que en el referente literario, la pregunta sobre la postura religiosa de Oskar sobre el Sagrado Credo Católico:

Nein, da roch ich ihn nur noch, den Katholizismus. Von Glaube konnte wohl kaum mehr die Rede sein. Auch auf den Geruch gab ich nichts, wollte was anderes geboten bekommen: mein Blech wollte ich hören, Jesus sollte mir etwas zum besten geben, ein kleines halblautes Wunder!⁴⁰²

La siguiente escena tiene lugar dentro del confesionario. Agnes, debido a su relación adúltera con su primo hermano experimenta un sentimiento de culpabilidad y acude por ello a confesarse. El sacerdote le pregunta por las consecuencias de sus actos. Ella contesta que ya sufre las consecuencias, insinuando indirectamente que está embarazada y que

⁴⁰² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 133.

probablemente el niño sea de Jan. En el referente literario, también se confiesa de la relación incestuosa con su primo, pero ella no afirma estar embarazada. Llama la atención que el medio audiovisual realiza, del mismo modo que el referente, pero de la forma que le permite su naturaleza, un severo e injusto ataque a la Iglesia Católica, ya que ofrece una imagen de la sagrada institución de pasividad ante los problemas de sus fieles: durante la confesión se tiene la impresión de que el sacerdote lo único que hace es recurrir a las habituales preguntas de cuándo y dónde ha pecado sin llegar a recomendarle ninguna rectificación de su comportamiento, además, por el tono de su voz y sus gestos, parece como si lo que escucha le diese igual. Obsérvese la capacidad creativa del guionista en el desarrollo de los diálogos a partir de la situación descrita en la novela:

Während Mama durch Hochwürden Wiehnkes Gehörkanal den höchsten Instanzen der alleinseligmachenden Kirche, dem Beichtspiegel folgend, mitteilte, was sie getan und unterlassen hatte, was da geschehen war in Gedanken, Worten und Werken, verließ ich, der ich nichts zu beichten hatte, das mir allzu geglättete Kirchenholz und stellte mich auf die Fliesen.⁴⁰³

Im Beichtstuhl. Hochwürden Wiehnke hält das haarige Priesterohr gegen das Blanke, schwärzliche Gitter, das ihn von den Sündern trennt. Jenseits gibt sich Agnes Mühe, mit der Beichte ihrem Verhältnis zu Jan Bronski nachzukommen.

Agnes (flüstert)

Ja, ich bin unkeusch gewesen in Gedanken, Worten und Werken.

Hochwürden

Allein oder mit anderen?

Agnes

Zu zweit.

Hochwürden

Wann und wo?

⁴⁰³ Ibid., p. 127.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Agnes Immer am Donnerstag, in der
Tischlergasse.

Hochwürden

Und die Folgen, liebe Frau Matzerath,
die Folgen ...

Agnes (verzweifelt)

Is ja schon, Hochwürden, is ja schon.⁴⁰⁴



Agnes se confiesa de sus pecados con el sacerdote Wiehnke. En ambos discursos, literario y filmico, incluso, la sagrada confesión católica es criticada despiadadamente.

La confesión es interrumpida por el tamboreo que Oskar lleva a cabo delante del Niño Jesús; del mismo modo que en el referente literario intenta enseñarle dicho arte musical, pero el discurso filmico omite que el pequeño coloque de nuevo los palitos en las manos de la sagrada figura para que dé muestras de lo aprendido:

⁴⁰⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 86.*

Es war ein Fehler, ihn unterrichten zu wollen. Was befahl mir, ihm zuerst die Stöcke abzunehmen, ihm das Blech zu lassen, mit den Stöcken erst leise, dann jedoch wie ein ungeduldiger Lehrer, dem falschen Jesus vortrommelnd etwas vorzutrommeln, ihm dann die Knüppel wieder in die Hände zu drücken, damit jener beweisen konnte, was er bei Oskar gelernt hatte.⁴⁰⁵

El sacerdote sale del confesionario, baja a Oskar del altar, y le propina una bofetada, éste le devuelve la agresión con una patada en la pierna y abraza llorando a su sufrida madre, que se disculpa por lo ocurrido. Después, el cura ordena a un monaguillo que baje el tambor y se lo entrega a ella. En el referente literario se da también la misma situación, pero la pelea entre el pequeño blasfemo y el cura es más violenta y el que quita el tambor de la sagrada figura no es el monaguillo, sino el vicario Rasczeia. Además, la situación descrita en este último texto es mucho más blasfema: el narrador comenta que el diablo le induce a romper los cristales y el vicario, al bajar del altar, efectúa un acto involuntario sobre el cuerpo del desnudo Niño Jesús, y, que como ya se hiciera anteriormente al describir la subida del niño al altar, en la cual sucede también algo parecido, se considera oportuno no describir, no obstante citamos dicha terrible situación literaria:

Bevor ich dem verstocktesten aller Schüler Knüppel und Blech, ohne Rücksicht auf den Heiligenschein, abnehmen konnte, war Hochwürden Wiehnke hinter mir — meine Trommelei hatte die Kirche hoch und breit ausgemessen — war der Vikar Rasczeia hinter mir, Mama hinter mir, alter Mann hinter mir, und der Vikar riß mich, und Hochwürden patschte mich, und Mama weinte mich aus, und Hochwürden flüsterte mich an, und der Vikar ging ins Knie und

⁴⁰⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 134.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

ging hoch und nahm Jesus die Knüppel ab, ging mit den Knüppeln nochmals ins Knie und hoch zu der Trommel, nahm ihm die Trommel ab, knickte den Heiligenschein, stieß ihm das Gießkännchen an, brach etwas Wolke ab und fiel die Stufen, Knie, nochmals Knie, zurück, wollte mir die Trommel nicht geben, machte mich ärgerlicher, als ich es war, zwang mich, Hochwürden zu treten und Mama zu beschämen, die sich auch schämte, weil ich getreten, gebissen, gekratzt hatte und mich dann losriß von Hochwürden, Vikar, altem Mann und Mama, stand gleich darauf vor dem Hochaltar, spürte Satan in mir hüpfen und hörte ihn wie bei der Taufe: «Oskar», flüsterte Satan, «schau dich um, überall Fenster, alles aus Glas, alles aus Glas!»⁴⁰⁶



Imagen espectacular: el pequeño Oskar Matzerath se enfrenta a la Iglesia Católica. El odio que el protagonista siente contra la sagrada institución es sabiamente recogido por el relato filmico.

⁴⁰⁶ Ibid., pp. 134 – 135.

El discurso filmico, en esta escena del enfrentamiento entre Oskar y el estamento religioso, ha vuelto, pese a la condesación que ha realizado sobre el correspondiente pasaje literario, a dar muestras de una correcta lectura del referente. Ha sabido ofrecer una visión del ambiguo punto de vista del tamborilero, para quien el confesionario no ofrece soluciones a las acciones lujuriosas de su madre y el Niño Jesús refleja una falsa divinidad.

2. 8. 5. Trigésimo segunda secuencia

La siguiente secuencia que tiene lugar en la adaptación cinematográfica es una recreación muy acertada, aunque con considerables variaciones y omisiones, de diversos acontecimientos y diálogos que se suceden en las primeras páginas del capítulo de la novela *Die Verjüngung zum Fussende*; además, se ha sabido integrar en el presente pasaje un elemento perteneciente a otro capítulo, del cual se advertirá a su debido tiempo.

El pasaje filmico se abre con una escena en la que la madre de Oskar atiende a Gretchen Scheffler. De la mirada sorprendida y fija de esta última a la tendera, se puede deducir que Agnes, que aparece en la pantalla de espaldas al espectador, actúa de forma anormal. Esta situación ha sido añadida aquí por el discurso filmico para enlazar con mayor suavidad la presente secuencia con la inmediatamente anterior, en la que como ya se pudo comprobar, Agnes acude a la iglesia para buscar ayuda y consejo con el fin de acabar con su incestuosa relación.

Una vez que se ha marchado la cliente, Agnes saca una lata de sardinas de la estantería y la abre, devorando su contenido.



Plano de detalle de la lata de sardinas.



La angustiada Agnes devora el pescado.

Un plano en contrapicado, que resulta expresar la mirada de Oskar hacia ella, resalta el evidente deterioro de su aspecto físico. De repente, ella se percata de la presencia de su hijo, a quién un plano en picado lo presenta sentado junto a la trampilla de la bodega y cuyo rostro refleja una palpable preocupación por lo que está viendo, se dirige hacia él y lo abraza:

Sie sprang auf, griff, hob, drückte mich, zeigte mir einen Abgrund,
der wohl durch nichts, auch durch Unmengen gebratener,

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

gesottener, eingelegter und geräucherter Fische nicht auszufüllen war.⁴⁰⁷



Conmovedora imagen de Agnes abrazando a su hijo Oskar.

Su hijo sin hablarle, como habitualmente se comporta cuando se dirige a un adulto, le expresa sus sentimientos gritando: «Mama, Mama!»,⁴⁰⁸.

2. 8. 6. Trigésimo tercera secuencia

El pescado actúa como elemento de enlace entre esta y la siguiente secuencia, cuyo escenario es de nuevo la tienda de ultramarinos familiar. Un plano en picado presenta a Agnes sentada junto al barril de arenques, quien, mas que comer el pescado salado, parece que lo traga. Mediante esta escena y la anterior, realiza el discurso filmico una detallada lectura del referente literario en lo concerniente a la injustificada y continua ingestión por parte de Agnes a base del alimento marino:

⁴⁰⁷ Ibid., p. 149.

⁴⁰⁸ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

Aber sie begann mit Ölsardinen zum Frühstück, fiel zwei Stunden später, wenn nicht gerade Kundschaft im Geschäft war, über das Sperrholzkästchen mit den Bohnsacker Sprotten her, verlangte zum Mittagessen gebratene Flundern oder Pomuchel in Senfsoße, hatte am Nachmittag schon wieder den Büchsenöffner in der Hand: Aal in Gelee, Rollmöpse, Bratheringe...⁴⁰⁹

Mientras Agnes come, la cámara enfoca desde dentro de la tienda, a través de los cristales, hacia la calle. Matzerath y la abuela Anna Koljaizcek llegan la entrada de la tienda en un coche de caballos conducidos por el primero. No entran, se paran delante del mostrador y observan a Agnes con gran preocupación. El marido de Agnes informa a la madre de ésta, a quien ha llamado para pedirle ayuda, sobre los extraños hábitos alimenticios de su hija. Aquí el discurso filmico además de añadir esta situación, ha sabido crear unos diálogos a partir de la situación inferida del referente literario:

Es stimmt nicht, daß Matzerath Mama zwang, wieder Fisch zu essen. Aus freien Stücken und von rätselhaftem Willen besessen, begann sie knapp zwei Wochen nach Ostern, Fisch in solchen Mengen und ohne Rücksicht auf ihre Figur zu verschlingen, daß Matzerath sagte: «Nu iß nicht soviel von dem Fisch, als wenn man dich zwingen würd’,»⁴¹⁰

Großmutter Anna taucht auf. Sie ist in Begleitung des besorgten Matzerath, der sie zu ihrer Tochter gerufen hat.

Agnes sitzt neben einem Heringsfaß und verschlingt die salzigen Fische.

Matzerath (zur Großmutter)

Na, wat hab‘ ich gesagt. Schon wieder Fisch. Sie ißt nicht, sie frißt und wundert sich, wenn es ihr hochkommt.⁴¹¹

⁴⁰⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 149.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁴¹¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 89.



El Marido y la madre de Agnes observan preocupados su extraño comportamiento.

Matzerath y la abuela Anna entran en la tienda. Esta última, preocupada por lo que acaba de ver, se queda con su hija para hablar con ella y averiguar el motivo de su extraño comportamiento. Esta situación, que el discurso fílmico ha sabido integrar en la escena, tiene lugar en el referente literario en otro pasaje fílmico perteneciente al capítulo al cual se hizo alusión al inicio del análisis de la presente secuencia:

...als die Großmutter Koljaiczek eines	Großmutter
Sonntags, als Aal Grün mit frischen	Nu, Agnes, sag mal, was is?
Kartoffeln in Maibutter schwimmend	Was ißte Fisch, wenn dir nicht
auf den Mittagstisch kam, mit flacher	bekommt? ⁴¹³
Hand zwischen die Teller schlug, «Nu,	
Agnes», sagte, «nu sag mal, was is? Was	
ißte Fisch, wenn dir nich bekommt und	
sagst nich warum und tust wie	
Deikert!» schüttelte Mama nur den	
Kopf, schob die Kartoffeln zur Seite,	
führte den Aal durch die Maibutter und	

aß unentwegt, als hätte sie eine
Fleißaufgabe zu erfüllen.⁴¹²

A continuación, Anna le quita a su hija Agnes el trozo de pescado de las manos y lo tira a la calle, donde se encuentra el trompeta Meyn vestido con el uniforme de las SA y con sus cuatro gatos anunciando la llegada de la nueva época. El discurso filmico expone claramente que la conversión del antiguo militante comunista al nacionalsocialismo, a la cual se hiciera referencia al principio del análisis del presente pasaje filmico, se ha realizado, pero, debido a la obligada omisión de gran parte del contenido temático ya indicada en anteriores apartados, no se ofrecen los motivos que le llevan a tal locura.

Mediante la integración del trompeta Meyn con su uniforme de las SA en la presente escena, el discurso filmico ha sabido enlazar la inminente muerte de Agnes que, como se podrá comprobar, tendrá lugar al final de la secuencia, con la ascensión de los nacionalsocialistas al poder en Alemania:

Sie nimmt ihr das Stück geräucherten Fisch aus der Hand und
schmeißt es Meyns Katzen hin. Fauchend stürzen sie sich drauf.

Meyn (zu Bäcker Scheffler)

Der Führer, wie ich den sehe, hat an einem einzigen Kommunisten
mehr Spaß als an zehn Zentrumsbonzen, die nur aus Schieß in die
Partei eintreten und nich weil sie gemerkt haben, daß die neue Zeit
angefangen hat.⁴¹⁴

⁴¹² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 149.

⁴¹³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 89.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 89.



El nuevo converso al Partido Nacionalsocialista Alemán anuncia la llegada de la nueva época.

2. 8. 7. Trigésimo cuarta secuencia

La cámara, que está a la altura de un niño pequeño, enfoca unos planos medios superiores de Oskar, que con un rostro serio y preocupado sigue la conversación entre su madre y su abuela, atentamente.



Oskar escucha preocupado la conversación entre su madre y su abuela.

Oskar, se entera al mismo tiempo que su abuela del embarazo de su progenitora, que no quiere el niño y dice que no lo va a tener, pese a que su anciana antecesora trata de consolarla convenciéndola para que de a luz el hijo que lleva en su vientre. De repente Matzerath entra en escena y también se entera del estado de su mujer:

Agnes

Ich weiß nich ... ich weiß nich ...

Großmutter

Mecht's nich leben mehr, mecht's nich sterben. Agnes

Is zuviel alles und immer mehr.

Großmutter

Das hab' ich auch immer gesagt und ging dann doch. Meinst, das war leicht, wie de Koljaiczek, was dein Vater jewesen is, auf einmal weg war unters Holz, und kam nich mehr, un kam nich mehr.

Agnes

Na, der war weg wenigstens.

Großmutter (wütend)

Weg, sagste, weg is der Mann!

Ma bosche, bosche mai, das sagst du, wo du dir zwei genehmigst und nie nich genug kriegst.

Agnes (matt)

Is ja gut, Mutter. Will ja nich mehr ...

Großmutter

Schwanger biste, na und, als wenn hier nich Platz jenuch is.

(Pause)

Wenn isses denn so weit?

Agnes

Nie iss es! Nie!

Sie springt auf und läuft hinaus, an Oskar vorbei, der an der Tür zugehört hat, zusammen mit Matzerath.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Ibid., p. 90.



Anna Bronski intenta convencer a su angustiada hija para que no cometa ninguna tontería.

En el referente literario, por el contrario, este último intuye que su esposa está embarazada antes de que se entere su suegra, y no tiene lugar la conversación de la presente situación filmica:

...und wenn Matzerath sich weigerte, zum Abendbrot wieder Fisch zu braten oder zu kochen, dann verlor sie kein Wort, schimpfte nicht, stand ruhig vom Tisch auf und kam mit einem Stück geräuchertem Aal aus dem Laden zurück, daß uns der Appetit verging, weil sie mit dem Messer der Aalhaut innen und außen das letzte Fett abschabte und überhaupt nur noch Fisch mit dem Messer aß. Tagsüber mußte sie sich mehrmals übergeben. Matzerath war hilflos besorgt, fragte: «Biste vielleicht schwanger oder was is ?»⁴¹⁶

⁴¹⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 149.

Después de que Agnes ha dicho que nunca tendrá el niño, sale corriendo y se encierra en el cuarto de baño comunitario, donde, pese a la insistencia de su marido y su hijo para que salga, se queda y no sale. Una música pesada en *over* suena mientras se le puede escuchar a ella hablando en voz baja. De repente, la mujer emite un grito de sufrimiento y fallece. Nuevamente el discurso filmico ha operado considerables cambios sobre el referente literario. En este último texto, la muerte de la madre de Oskar sucede en el hospital, después de haber sido trasladada desde su hogar hasta allí en una ambulancia, y experimenta una mayor extensión temporal:

Agnes schwankt durch den Flur bis zum Klo, das der alte Heilandt gerade verläßt, sich die Hosenträger überstreifend.

Oskar kommt ihr nach und rüttelt immer heftiger an der Klinke.

Oskar

Mama! Mama!

Er fängt an, laut zu trommeln. Das ganze Haus versammelt sich auf der Treppe vor dem Klo, schaut übers Geländer und Oskar schreit.

Oskar

Mama! Mama!

Agnes

Nie isses! Nie!

Sie springt auf und läuft hinaus, an Oskar vorbei, der an der Tür zugehört hat, zusammen mit Matzerath.

Matzerath (kommt dazu)

Warum willst du das Kind denn nit, Agnes, sag doch mal, is ja gleich, von wem es is ... oder isset immer noch wegen dem blöden Pferdekopp?⁴¹⁷

⁴¹⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 91.



Agnes corre hacia el cuarto de baño.



La angustiada Agnes apoya su cabeza sobre el vidrio de la puerta del cuarto de baño instantes antes de morir.

Cabe mencionar, que pese a la condensación de la muerte de Agnes, el discurso filmico ha sabido efectuar una acertada lectura del referente literario, al lograr un gran dramatismo de la acción y al ofrecer el sentimiento de culpabilidad de Matzerath sobre este desgraciado suceso.

2. 8. 8. Trigésimo quinta secuencia

El grito de sufrimiento y muerte emitido por la madre de Oskar en la secuencia anterior, actúa como elemento de enlace con la presente secuencia, que relata el entierro y posterior banquete mortuorio en honor a la sufrida mujer. El discurso filmico ha añadido aquí algunas situaciones para adecuar su significado y compensar la condensación efectuada sobre la muerte de Agnes respecto del referente literario, que tiene como consecuencia la omisión de escenas que narran la angustia y la estancia de la mujer en el hospital hasta su muerte.

La secuencia se inicia con un plano medio largo, que presenta al nazi Meyn en el cementerio tocando con su trompeta la canción de Horst Wessel ante los asistentes al entierro. Su melodía se ve interrumpida por Herbert, que le conmina violentamente a que cese con tal actividad irrespetuosa. Nuevamente, el discurso filmico vuelve a enlazar, como ya hiciera en el pasaje inmediatamente anterior, la muerte de Agnes con el elemento nacionalsocialista:

Musiker Meyn setzt die Trompete an. Herbert stößt sie ihm aus dem Mund.

Herbert

Hier wird nich jeblasen.

Geh zu deine SA, da kannste blasen. Ihr habt sowieso bald ausgeblasen habt ihr. Nazischwein!

Meyn

Du rote Sau!⁴¹⁸

⁴¹⁸ Ibid., p. 92.



Herbert conmina al trompeta nazi a que deje de tocar en la ceremonia fúnebre de Agnes.

El discurso filmico omite la ceremonia fúnebre que tiene lugar en la capilla, y la posterior procesión del féretro con los restos mortales de Agnes hacia la sepultura e inicia directamente el relato del acto mortuario cuando ya se está enterrando el ataúd, cuyo color, por cierto, no es negro como el del referente literario, sino gris: «Der Sarg meiner armen Mama war schwarz»,⁴¹⁹. Se puede afirmar, con toda seguridad, que en el medio audiovisual hubiesen resultado de gran espectacularidad, y añadido un grado mucho mayor de dramatismo, las imágenes de la madre muerta: «Im offenen Sarg zeigte meine arme Mama ein gelbes mitgenommenes Gesicht»,⁴²⁰ y los gritos de la abuela mientras se tira sobre el sarcófago justo antes de ser cerrado:

Als Männer den Sargdeckel hoben und das gleichviel entschlossene wie angewiderte Gesicht meiner armen Mama zudecken wollten, fiel Anna Koljaiczek den Männern in die Arme, warf sich dann, die Blumen vor dem Sarg zertretend, über ihre Tochter und weinte, riß

⁴¹⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 153.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 152.

an der weißen, kostbaren Leichenausstattung und schrie laut auf kaschubisch.⁴²¹

Al entierro ha asistido, al igual que en la novela, mucha gente, pero el discurso filmico no puede ofrecer, lógicamente debido a su naturaleza, la misma información detallada proporcionada por el referente literario:

Die Trauergemeinde war, wie es sich beim Begräbnis einer beliebten Kolonialwarenhändlerin versteht, groß, zeigte nicht nur die Gesichter der Stammkundschaft, sondern auch Handelsvertreter verschiedener Firmen, selbst Leute von der Konkurrenz wie den Kolonialwarenhändler Weinreich und Frau Probst aus dem Lebensmittelgeschäft in der Hertastraße.⁴²²

La inclusión de la canción mariana en *in*, entonada por los asistentes, resulta sumamente acertada en la ambientación de la dramática y triste situación y ayuda a recrear, como es evidente, la atmósfera de un entierro.

Delante del ataúd se encuentra bendiciéndolo un sacerdote acompañado de unos monaguillos, que no resulta ser el padre Wiehnke que participa en el correspondiente pasaje del referente literario, pues el aspecto físico del oficiante que aparece en la pantalla no concuerda con el del sacerdote Wiehnke que confesó a Agnes y que tuvo un altercado con el sacrílego Oskar en secuencias anteriores. En el referente literario tampoco se menciona que el religioso de turno bendiga los restos mortales, pero se ha de suponer, ya que es lo que se suele hacer en toda ceremonia fúnebre; asimismo, se ha de suponer también en dicho texto que el clérigo ha de encontrarse también frente al sarcófago en el momento que es introducido dentro de la sepultura, por el mismo motivo alegado para la bendición de

⁴²¹ Ibid., p. 153.

⁴²² Ibid., p. 152.

los restos y porque guía la procesión precedente hacia el lugar de entierro: «Vor dem Sarg Hochwürden Wiehnke mit Meßdiener und Weihrauch»,⁴²³.



Los restos mortales de Agnes son introducidos en la sepultura.

Entre los asistentes al entierro destaca por sus lloros la abuela Anna, que tiene que ser consolada por su sobrino Jan Bronski. Jan y Matzerath están también afligidos. Oskar manifiesta su sentimiento de tristeza tocando su tambor. En el referente literario el tamborilero también expresa el sufrimiento que siente por la muerte de su madre mediante su instrumento de percusión, pero no en la correspondiente escena del entierro, sino en la que se narra su estancia en el hospital, justo después de que ella ha fallecido:

Schließlich konnte ich mich nicht mehr beherrschen, ließ im Sterbezimmer meiner Mama noch einmal das Idealbild ihrer grauäugigen Schönheit auf dem Blech zur Gestalt werden...⁴²⁴

⁴²³ Ibid., p. 154.

⁴²⁴ Ibid., p. 151.



Oskar expresa su dolor por la muerte de su madre con un tamboreo lento y pesado.

Muy acertada resulta la lectura que el texto filmico realiza de las acciones y hechos que suceden en torno al bondadoso judío Markus, por lo que se muestra su llegada en el momento que los asistentes dan el pésame a los familiares de la fallecida y su injusta expulsión del campo santo por los nazis Meyn y Scheffler, habiendo, creado la adaptación cinematográfica los diálogos espléndidamente para tal ocasión:

Erst als alles vorbei war und die Leute mit dem Beileid anfangen, bemerkte ich Sigismund Markus. Schwarz und verlegen schloß er sich all denen an, die Matzerath, mir, meiner Großmutter und den Bronskis die Hand geben, etwas murmeln wollten. Zuerst begriff ich nicht, was Alexander Scheffler vom Markus verlangte. Die kannten sich kaum,

Alexander Scheffler und der Musiker Meyn gehen zu Markus, tippen gegen seinen schwarzen Anzug und schieben ihn weg. Dabei sprechen sie ihm links und rechts leise ins Ohr.

Sie, hallo!

Was wollen Sie überhaupt hier?

Was sie hier wollen, Sie?

Sie gehören hier überhaupt nicht hin.

Sie sind nämlich ...

wenn sie sich überhaupt kannten.
Schließlich sprach auch der Musiker
Meyn auf den Spielzeughändler ein.
Sie standen hinter einer halbhohen
Hecke aus jenem grünen Zeug, das
abfärbt und bitter schmeckt, wenn
man es zwischen den Fingern reibt.
[...]

Der Trompeter Meyn tippte dem
Markus mit dem Zeigefinger gegen
den schwarzen Anzug, schob ihn so
vor sich her, nahm den Sigismund
links am Arm, während Scheffler sich
rechts einhängte. Und beide gaben
acht, daß der Markus, der rückwärts
ging, nicht über Gräbereinfassungen
stolperte, schoben ihn auf die
Hauptallee und zeigten dem
Sigismund, wo das Friedhofstor war.
Der schien sich für die Auskunft zu
bedanken und ging Richtung
Ausgang, setzte sich auch den
Zylinder auf und blickte sich nicht
mehr um, obgleich Meyn und der
Bäckermeister ihm nachblickten.⁴²⁵

Wissen Sie, was Sie sind?

Soll ich mal sagen?

Ein Itzich sind Sie.

Ein Itzich!

Jawohl, Itzich.

Oder sind Sie etwa kein Itzich?

[...]

Die Hühner aufscheuchend, rechts und
links eingehakt, wird Markus, der
rückwärts geht, zur Hauptallee
geschoben, um ihm zu zeigen, wo das
Friedhofstor ist. Er scheint sich für die
Auskunft zu bedanken, setzt den
Zylinder auf und geht.⁴²⁶

⁴²⁵ Ibid., pp. 154 – 155.

⁴²⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 92.



Los nazis alemanes Scheffler y Meyn expulsan violentamente al bondadoso judío del cementerio.

El texto filmico dota de un alto grado de emotividad al encuentro entre el niño y su proveedor de tambores, inventando parte de los diálogos de Markus y alargando la situación del referente literario, como por ejemplo hace cuando muestra a Oskar saludando a Markus con unos toquecillos en su tambor. El discurso audiovisual añade este saludo simbólico para resaltar la función del instrumento musical como elemento comunicativo del pequeño con el mundo. A continuación, Oskar agarra de la mano al bondadoso vendedor de juguetes, que se queja del trato recibido y se percata de que el instrumento musical del pequeño está dañado, prometiéndole uno nuevo. Ambos caminan juntos hasta la entrada del cementerio, donde se encuentran a Schugger-Leo:

Weder Matzerath noch Mutter	Oskar erreicht ihn kurz vor dem Tor
Truczinski bemerkten, daß ich mich	und nimmt ihn bei der Hand.
ihnen und dem Beileid entzog. So	Markus
tuend, als müsse er mal, verdrückte	Das Oskarchen! Nu sag, was machen
Oskar sich rückwärts am Totengräber	se middem Markus? Was hadder
und seinem Gehilfen vorbei, lief dann,	getan, dass so tun?

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

nahm keine Rücksicht aufs Efeu und erreichte die Ulmen wie auch den Sigismund Markus noch vor dem Ausgang.

«Das Oskarchen!» wunderte sich der Markus, «nu sag, was machen se middem Markus? Was hadder getan, dass so tun?»

Ich wußte nicht, was Markus getan hatte, nahm ihn bei seiner schweißnassen Hand, führte ihn durchs schmiedeeisern offenstehende Friedhofstor und wir beide, der Hüter meiner Trommeln und ich, der Trommler, womöglich sein Trommler, wir trafen auf Schugger Leo, der gleich uns ans Paradies glaubte.⁴²⁷

Oskar zeigt auf seine Trommel, die kaputt ist.

Markus

Kommt es Prinzchen zu Markus, holt er sich eine neie, geflammde!⁴²⁸



Oskar acompaña a Markus a la puerta del cementerio.

⁴²⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 155.

⁴²⁸ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 93.



Markus le promete un nuevo tambor.

De Schugger-Leo el discurso filmico ofrece una sorprendente descripción, aunque omite su pasado como seminarista, que revive la imagen que de él realiza el referente literario. Es un plañidero profesional vestido de negro, con sombrero de copa largo de color negro, cuyo “oficio” es pedir a los visitantes del cementerio. Él corre alrededor de ellos como un hombre iluminado y pregunta a la gente si han visto pasar al Señor. Obsérvese el acertado retrato que de este personaje realiza la guía filmica y que recoge más datos sobre el personaje, aludiendo también a su pasado como seminarista:

Ehemaliger Priesterseminarist – lebt in der “Gnade” – leicht tänzelnd, weil wirklich begnadet, steht er schief im Wind, lallt fädenziehend über die untere reichlich ausladende Sabberlippe – grüßt mit schimmelndem welken Zylinder in Handschuhfingern.⁴²⁹

El mendigo aparece en escena con su largo sombrero de copa negro y guantes negros dando pequeños saltos, como si estuviese bailando. Da el pésame a Oskar y a Markus, a quien acompaña al taxi que le espera en la puerta del cementerio. Le abre la puerta del vehículo y le tiende su

⁴²⁹ Ibid., p. 13.

mano para recibir una propina. Después, se dirige hacia los demás asistentes al funeral que salen del cementerio para pedirles algo. Se pueden apreciar pequeños cambios diferenciales, en el referente literario sus manos no están enguantadas de negro, sino de blanco. Además lleva su sombrero en la mano izquierda y no acompaña al bondadoso vendedor de juguetes hasta el taxi para abrirle la puerta:

Schugger Leo trug seinen welken Zylinder in der linken behandschuhten Hand, kam leicht, tänzerisch, weil wirklich begnadet, mit fünf vorgestreckten, schimmelnden Handschuhfingern Markus und mir entgegen, stand dann schief und wie im Wind, obgleich kein Lüftchen ging, uns gegenüber, legte den Kopf schräg und lallte, Fäden ziehend, als Markus ihm zuerst zögernd, dann fest seine nackte Hand in den zugreifenden Stoff legte: «Welch ein schöner Tag. Nun ist sie schon dort, wo alles so billig ist. Habt ihr den Herrn gesehen? Habemus ad Dominum. Er ging vorbei und hatte es eilig. Amen.»	Schugger-Leo Welch ein schöner Tag! Nun ist sie schon dort, wo alles so billig ist. Habemus Dominum. Markus gibt ihm die Hand. Markus Ja, Herr Schugger, ein schöner Tag. Schugger- Leo Haben Sie den Herrn gesehen? Er ging vorbei und hatte es eilig. Amen. Markus gibt ihm ein Trinkgeld. Dann entfernt er sich unauffällig, während Leo bereits den Leidtragenden die Hand schüttelt. Schugger-Leo Welch ein schöner Tag. Haben Sie den Herrn gesehen? ⁴³¹
Wir sagten Amen und Markus bestätigte Leo den schönen Tag, gab auch vor, den Herrn gesehen zu haben. Hinter uns hörten wir vom Friedhof die näher heransummende Trauergesellschaft. Markus ließ seine	

⁴³⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 157.

⁴³¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 93.

Hand aus Leos Handschuh fallen, fand noch Zeit für ein Trinkgeld, gab mir einen Markusblick und ging eilig, schon gehetzt auf das Taxi zu, das vor der Brenntauer Post auf ihn wartete. [...] Schugger Leo sagte allen sein Beileid, machte die Trauergemeinde auf den schönen Tag aufmerksam, fragte jeden, ob er den Herrn gesehen und erhielt, wie üblich, kleinere, größere oder keine Trinkgelder.⁴³⁰



El mendigo Schugger-Leo.

2. 8. 9. Trigésimo sexta secuencia

Los hechos posteriores a la ceremonia fúnebre han experimentado un alargamiento temporal respecto a los que se suceden en el correspondiente pasaje literario. El medio audiovisual ha operado ciertos cambios sobre el referente literario, e inventado nuevas situaciones que proporcionan un grado conmovedor a la secuencia, como por ejemplo, la que muestra mediante un plano en contrapicado al marido, primo hermano e hijo de la fallecida Agnes sentados en la parte trasera de un

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

coche de caballos. Los tres están descompuestos. Oskar, como ya hiciera durante el entierro, toca su tambor para expresar su tremendo dolor y desconsuelo por la pérdida de su madre, pero no se escucha su sonido, sino unos pesados acordes musicales en *over*. Su dolor es tan intenso que por un momento su instrumento de comunicación se ve silenciado.



Plano en contrapicado de los desconsolados Jan, Matzerath y Oskar.

El texto filmico recurre a una panorámica del paisaje por donde se desplaza el coche de caballos, para indicar que el sitio hacia donde se dirigen está situado en un paraje rural.



La carroza que transporta a los tres desconsolados circula por un camino rural.

2. 8. 10. Trigésimo séptima secuencia

El sitio al que se dirigían en carroza Oskar, Matzerath y Jan en la anterior secuencia, resulta ser un cortijo. En el texto filmico no se informa con la misma exactitud que en la novela sobre quién es el dueño de la finca: «In einer Kuhle lag Vinzent Bronskis Hof»⁴³², pero la secuencia inicial del texto filmico que, como se pudo comprobar, presenta a la abuela de Oskar y madre de la difunta sentada junto al fuego en un campo de patatas, hace suponer que la finca sea propiedad de la familia de la fallecida Agnes.

En la ambientación del pasaje filmico colaboran los elementos atmosféricos. El cielo nublado armoniza con el estado de ánimo melancólico de los asistentes, que entran en la cabaña donde se celebra el banquete funerario. En cambio, en la escena literaria no se hace mención de las perturbaciones atmosféricas.

Asimismo, durante el banquete funerario hay una escena en la que, como ya ocurriera en la de la fuga de Koljaiczek, los movimientos rápidos y abruptos de la cámara recuerdan a las primeras películas del cine mudo.

El discurso filmico, al igual que anteriormente en la escena del entierro, recurre nuevamente a la canción mariana para revivir la tristeza del ambiente. Vinzent, el tío abuelo de Oskar, comienza entonando el himno en polaco y a continuación es acompañado por una gran parte de los comensales: «Onkel Vinzent stimmt ein polnisches Marienlied an. Alle singen mit»⁴³³. Estos últimos son interpretados, como reconoce el mismo Schlöndorff, por parientes de la rama cachuba del mismo autor del referente literario, recogiendo así el texto filmico, aunque de una manera implícita, también la atmósfera cachuba del referente literario:

⁴³² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 156.

⁴³³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 95.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Some people felt that there wasn't enough of this in the film: that I left out too much of Grass's Kashubian-peasant atmosphere. But it's there if you look for it. For example, the people who are seen eating during the mother's funeral scene are the members of the Kashubian side of the Grass family. We were shooting in Poland, near Danzig, and I asked Grass to invite his relatives to take part.⁴³⁴



Plano de conjunto de los comensales.



El tío abuelo de Oskar entona la canción mariana.

⁴³⁴ "The Tin Drum: Volker Schlöndorff's «Dream of Childhood»", op. cit., p. 6.

2. 8. 11. Trigésimo octava secuencia

A la escena de Vinzent entonando la canción mariana el discurso filmico ha contrapuesto con sumo acierto, una secuencia que tiene como base una situación inventada: Markus se encuentra solo en el cementerio, está situado delante de la tumba de la difunta Agnes. El bondadoso vendedor de juguetes reza por ella a la manera hebrea mientras Schugger-Leo lo observa por detrás. Evidentemente, alguien le tiene que contar a Oskar que ha visto al judío rezando para así él poder narrarlo: «In der Abenddämmerung erscheint Sigismund Markus an Agnes' Grab und betet das hebräische Totengebet»,⁴³⁵.

Esta breve situación inventada recuerda al espectador la injusticia ocurrida anteriormente en el momento de ser expulsado de la ceremonia fúnebre de la mujer que ama, logrando el texto filmico así transmitir un gran sentimiento conmovedor. La inclusión de este momento tiene como fin resaltar la figura del juguetero judío, y fue idea, según el guionista Jean Claude, del mismo Charles Aznavour, el actor que da vida a este personaje:

Jean Claude: Certain characters were reshaped such as the grandmother, and the Jewish toy merchant. Charles Aznavour took the latter role even further than we had planned – for example, the kaddish with the merchant recites at the funeral is Aznavour's idea. Aznavour is Armenian, of course, but he identified with Markus so much that the idea of the kaddish suddenly came to him.⁴³⁶

⁴³⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 96.

⁴³⁶ "The Tin Drum: Volker Schlöndorff's «Dream of Childhood»", *op. cit.*, p. 9.



Sigismund Markus reza por su amada Agnes.

2. 8. 12. Trigésimo novena secuencia

El discurso filmico continua con la recreación de las tristes situaciones narradas en el pasaje literario en cuestión: Matzerath y Bronski juegan a las cartas. Los dos están tristes por la desaparición de su amada, y esta será la última vez que se pueda ver a los dos viudos juntos como amigos en el texto filmico. En el referente literario, por el contrario, la amistad entre ambos sobrevive a la muerte de Agnes, y siguen echando partidas al skat hasta poco antes del estallido de la guerra entre Alemania y Polonia:

Um Mitternacht hörte man zwei- oder dreimal im Monat Jans Knöchel an den Scheiben unserer Wohnzimmerfenster. Wenn Matzerath dann die Gardine zurückschob, das Fenster einen Spalt weit öffnete, war die Verlegenheit beiderseits grenzenlos, bis der eine oder der andere das erlösende Wort fand, einen Skat zu später Stunde vorschlug.⁴³⁷

⁴³⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 199.



Jan y Matzerath juegan a las cartas.

Al anochecer, Oskar, todavía destrozado por la muerte de su madre, se dirige hacia su abuela que está sentada junto al fuego. Ella, al igual que en la novela, le permite que se refugie bajo sus faldas: «Meine Großmutter konnte nicht mehr weinen, ließ mich aber unter ihre Röcke»⁴³⁸. Después, vuelve a asomar la cabeza fuera de las faldas. Un plano de conjunto que muestra a Jan y Alfred indica que está observando cómo juegan a las cartas.



Oskar, desde debajo de las faldas de su abuela, observa a sus dos presuntos padres jugando a las cartas.

⁴³⁸ Ibid., p. 157.

Al final de la secuencia la cámara insiste en enfocar un plano medio de la abuela de hombros para arriba, en cuyo rostro se puede adivinar el dolor que siente por la muerte de hija.



Anna Bronski llora por la muerte de su hija.

2. 9. Séptimo episodio: *La muerte de Markus*

2. 9. 1. Cuadragésima secuencia

La secuencia es introducida por una panorámica de la ciudad de Danzig sobre la cual se levantan unas columnas de humo negro. Las imágenes son completadas por un comentario inventado en *over* de Oskar, que recuerda la muerte de su madre:

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Oskars Stimme

Es war einmal ein Blechtrommler, der hiess Oskar, er verlor seine arme Mama, die zuviel Fisch gegessen hatte.⁴³⁹



Panorámica de la ciudad de Danzig. La negra columna de humo preludia que una desgracia va a ocurrir.

De nuevo, el discurso filmico relaciona, como ya hiciera en anteriores ocasiones, el fallecimiento de la progenitora del tamborilero con el elemento nazi, ya que a dicho recuerdo le sigue inmediatamente otro breve comentario en *over* de Oskar que equipara, a los alemanes que creen en el criminal Adolf Hitler con los niños que creen en el hombre de la navidad:

⁴³⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 99.

Ein ganzes leichtgläubiges Volk glaubte an den Weihnachtsmann. Aber der Weihnachtsmann war in Wirklichkeit der Gasmann.⁴⁴⁰

Oskars Stimme
Es war einmal ein leicht gläubiges Volk, es glaubte an den Weihnachtsmann. Aber der Weihnachtsmann war in Wirklichkeit der Gasmann.⁴⁴¹

Este breve comentario en *over* de Oskar enlaza con la siguiente escena, en la cual ya se explica de dónde proceden las columnas de humo negro sobre la ciudad: la sinagoga en llamas. Obviamente, se recrea en la pantalla la Noche de los Cristales Rotos; noche, en la que, como es bien sabido, numerosos alemanes nazis se lanzaron a la calle para destruir y saquear propiedades de sus vecinos judíos.



La sinagoga ardiendo. Los culpables son, como es evidente, los alemanes nazis.

⁴⁴⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 190.

⁴⁴¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 99.



Sinagoga incendiada por los alemanes nazis durante la *Reichskristallnacht*.⁴⁴²

⁴⁴² Klicker, Jochen R., "Die Reichskristallnacht", *Schritt über die Grenzen (Der II. Weltkrieg)*, Vol. 1, Verlag für Geschichtliche Dokumentation, Hamburg, 1989, p. 63.

Asimismo, las palabras de fuera de campo de Oskar, a las que acabamos de hacer alusión y que, como se ha podido comprobar, resultan ser casi una copia literal de una reflexión del adulto narrador del referente literario, llevan también implícita la misma crítica al catolicismo alemán de la época que Grass hace en su novela, crítica, que por cierto, el espectador comprenderá mejor cuando en la gran pantalla aparezca delante de la sinagoga en llamas una pancarta portada por unas monjas y unas niñas en las que se puede leer una cita bíblica: «Glaube – Hoffnung – Liebe»⁴⁴³, que contrasta con la gravedad de la situación. Aquí, el discurso fílmico ha tenido que operar ciertos cambios sobre el referente literario con el fin de transmitir la misma idea. En la novela Oskar ve a las monjas y las niñas con la pancarta junto al teatro municipal y no frente al templo judío:

Neben dem Stadttheater, nahe der Straßenbahnhaltestelle standen religiöse Frauen und frierende häßliche Mädchen, die fromme Hefte austeilten, Geld in Büchsen sammelten und zwischen zwei Stangen ein Transparent zeigten, dessen Aufschrift den ersten Korintherbrief, dreizehntes Kapitel zitierte. «Glaube — Hoffnung — Liebe»...⁴⁴⁴

El discurso fílmico recrea muy acertadamente el triste espectáculo descrito en el correspondiente pasaje literario. Hombres de las SA y civiles sacan objetos sagrados para el culto judío y los lanzan a la hoguera. Entre los no uniformados se encuentra Matzerath, que también participa en el criminal acto:

Vor der Ruine schleppten Uniformierte und Zivilisten Bücher, sakrale Gebrauchsgegenstände und merkwürdige Stoffe zusammen. Der Berg wurde in Brand gesteckt, und der Kolonialwarenhändler

⁴⁴³ *Die Blechtrommel* (Texto fílmico), *op. cit.*

⁴⁴⁴ *Die Blechtrommel*, *op. cit.*, p. 190.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

benutzte die Gelegenheit und wärmte seine Finger und seine Gefühle über dem öffentlichen Feuer.⁴⁴⁵



El pequeño-burgués alemán Matzerath también participa en la destrucción y saqueo del templo judío.

Tanto en el referente literario como en el discurso filmico, la participación de Matzerath en tan graves acontecimientos tiene como fin mostrar la culpabilidad de la pequeña burguesía alemana en las barbaridades cometidas por los nazis

El discurso filmico añade un plano en contrapicado, que presenta al nazi Meyn con la estrella judía que acaba de arrancar riéndose como un bárbaro, enriqueciendo así el pasaje literario en cuestión.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 188.



El bárbaro germano-nazi Meyn saluda, sonriendo, a sus camaradas de destrucción con uno de los símbolos religiosos judíos del templo.

Oskar, que está de pie junto a su padre, se muestra disgustado por los graves hechos que se suceden ante sus ojos. Nuevamente el filme, como ya hiciera en anteriores ocasiones, ofrece una imagen de un Oskar más humano que no se muestra tan objetivo y distanciado como el del referente literario.

2. 9. 2. Cuadragésimo primera secuencia

La cámara subjetiva situada a la misma altura de Oskar, le sigue cuando cruza la calle para dirigirse a la tienda de Markus. Delante del local hay unos uniformados que visten igual que el trompeta Meyn: «Sie sahen alle aus wie der Musiker Meyn, trugen Meyns SA-Uniform...»⁴⁴⁶. Estos señores son también los autores de unas pintadas insultantes a los judíos escritas en los escaparates y, del mismo modo que en la novela, destruyen los cristales para comenzar con el salvaje saqueo:

⁴⁴⁶ Ibid., p. 189.

Sie, dieselben Feuerwerker, denen ich, Oskar, davongelaufen zu sein glaubte, hatten schon vor mir den Markus besucht, hatten Pinsel in Farbe getaucht und ihm quer übers Schaufenster in Sütterlinschrift das Wort Judensau geschrieben, hatten dann, vielleicht aus Mißvergnügen an der eigenen Handschrift, mit ihren Stiefelabsätzen die Schaufensterscheibe zertreten, so daß sich der Titel, den sie dem Markus angehängt hatten, nur noch erraten ließ. Die Tür verachtend, hatten sie durch das aufgebrochene Fenster in den Laden gefunden und spielten nun dort auf ihre eindeutige Art mit dem Kinderspielzeug.⁴⁴⁷



Los alemanes nazis destruyen las vidrieras de la tienda de juguetes del judío Sigismund Markus.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 199.



Comercios judíos en Berlín después de la *Reichskristallnacht*.⁴⁴⁸

En esta magnífica recreación de una habitual escena de violencia, que podría haber ocurrido en cualquier lugar de la Alemania nazi, se advierte en el texto filmico la presencia de un policía, que se muestra pasivo y tranquilo, en vez de arrestar a los bárbaros nazis. La inclusión de esta figura, que se supone es el representante de la ley y el orden, alude a la complicidad de las autoridades policiales germanas de la época que nada hicieron, salvo escasas excepciones, para evitar tan graves sucesos.

⁴⁴⁸ *Chronik des 20. Jahrhunderts*, Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1982, p. 533.



El policía no hace nada para impedir el acto delictivo y salvaje cometido por sus compatriotas nazis.

La voz en *over* de Oskar, que se escucha mientras suceden estos tristes hechos, evoca al bondadoso vendedor judío. Este comentario resulta ser casi una copia literal de uno que hace el narrador en la novela:

Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Sigismund Markus und verkaufte unter anderem auch weißrot gelackte Blechtrommeln.⁴⁴⁹

Es war einmal ein Spielzeughändler, der hiess Sigismund Mrkus und verkaufte weissrot gelackte Trommeln.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 188.

⁴⁵⁰ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 100.



Un uniformado de las S.A. hace guardia delante de un comercio judío.⁴⁵¹

⁴⁵¹ *Chronik des 20. Jahrhunderts, op. cit., p. 465.*

Oskar entra en la tienda de juguetes por el escaparate roto. Allí se encuentra con los nazis en plena acción: «Ich fand sie noch beim Spiel, als ich gleichfalls durch das Schaufenster in den Laden trat»⁴⁵². Aquí el discurso filmico recoge una mínima parte de la destrucción que ve Oskar en el texto literario. Se han omitido imágenes que, sin duda, de haberse incluido, hubiesen causado una gran impresión como por ejemplo los excrementos que los bárbaros dejan como elemento distintivo de sí mismos, así como la destrucción de las muñecas y la de la puerta del despacho del vendedor:

Einige hatten sich die Hosen heruntergerissen, hatten braune Würste, in denen noch halbverdaute Erbsen zu erkennen waren, auf Segelschiffe, geigende Affen und meine Trommeln gedrückt. Sie sahen alle aus wie der Musiker Meyn, trugen Meyns SA-Uniform, aber Meyn war nicht dabei; wie ja auch diese, die hier dabei waren, woanders nicht dabei waren. Einer hatte seinen Dolch gezogen. Puppen schlitzte er auf und schien jedesmal enttäuscht zu sein, wenn nur Sägespäne aus den prallen Rümpfen und Gliedern quollen. [...] Als sie ihn in seinem Büro sprechen wollten, klopfen sie nicht etwa an, brachen die Tür auf, obgleich die nicht verschlossen war...⁴⁵³

La cámara subjetiva situada a la altura de Oskar acerca lentamente al espectador a la mesa donde está situado el benevolente judío. Está muerto, con la cabeza sobre la mesa. Junto a él hay un vaso y un frasco, que se supone es el veneno con el que se ha suicidado. En el referente literario, el bondadoso vendedor de juguetes también aparece muerto, pero no se dice nada de si tiene su cabeza sobre el escritorio y tampoco se hace mención del frasco de veneno:

⁴⁵² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 189.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 189.

Hinter seinem Schreibtisch saß der Spielzeughändler. Ärmelschoner trug er wie gewöhnlich über seinem dunkelgrauen Alltagsstuch. [...] Vor ihm auf der Schreibtischplatte stand ein Wasserglas, das auszuleeren ihm ein Durst gerade in jenem Augenblick geboten haben mußte, als die splitternd aufschreiende Schaufensterscheibe seines Ladens seinen Gaumen trocken werden ließ.⁴⁵⁴

Hinter dem Tisch sitzt, Kopf vornüber auf der Schreibplatte, der Spielzeughändler. Vor ihm steht ein Wasserglas, das auszuleeren ihm ein Durst gerade in jenen Augenblicken geboten haben mußte, als die splitternde Schaufensterscheibe seinen Gaumen trocken werden ließ. Eine kleine grüne Giftflasche liegt daneben.⁴⁵⁵

Además de estos pequeños cambios y otros operados sobre el referente literario, el texto filmico vuelve a realizar otra omisión sobre este último texto, que indudablemente, de haber sido incluido, hubiese despertado aún más las iras del espectador contra los salvajes nazis alemanes:

Einer, der Kasperlepuppen an den Fingern hatte, stieß ihn mit Kasperles Großmutter hölzern an, aber Markus war nicht mehr zu sprechen, nicht mehr zu kränken.⁴⁵⁶

En la ambientación de este triste y dramático momento colabora la música en *over* apropiada para una juguetería.

Oskar entra en campo desde la derecha del cuadro. Toca respetuosamente al judío y lo llama, como si lo quisiese despertar:

⁴⁵⁴ Ibid., p. 189.

⁴⁵⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 101.

⁴⁵⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 189.

«Markus, Markus»⁴⁵⁷, después cierra sus ojos. Paralela a los hechos narrados en la pantalla, se puede escuchar un comentario suyo en *over* del cual se infiere un interés personal por la muerte de su bondadoso proveedor de tambores, provocando una gran tristeza y rabia por una acción tan injusta:

Oskars Stimme

Es war einmal ein Blechtrommler, der hieß Oskar.

Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und nahm mit sich alles Spielzeug dieser Welt.⁴⁵⁸

Las anteriores palabras en *over* de Oskar resultan ser una copia casi literal de otras que aparecen intercaladas en una parábola del final del primer libro de la novela, donde el narrador adulto evoca igualmente la muerte del vendedor de juguetes, pero también recuerda a otros personajes, entre ellos el nazi Meyn:

Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn und konnte ganz wunderschön Trompete blasen.

Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und verkaufte weißrotgelackte Blechtrommeln.

Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn und hatte vier Katzen, deren eine Bismarck hieß.

Es war einmal ein Blechtrommler, der hieß Oskar und war auf den Spielzeughändler angewiesen.

Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn und erschlug seine vier Katzen mit dem Feuerhaken.

Es war einmal ein Uhrmacher, der hieß Laubschad und war Mitglied im Tierschutzverein.

Es war einmal ein Blechtrommler, der hieß Oskar, und sie nahmen

⁴⁵⁷ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

⁴⁵⁸ *Die Blechtrommel als Film*, *op. cit.*, p. 101.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

ihm seinen Spielzeughändler.

Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und nahm mit sich alles Spielzeug aus dieser Welt.

Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn, und wenn er nicht gestorben ist, lebt er heute noch und bläst wieder wunderschön Trompete.⁴⁵⁹

Conviene mencionar, que en el texto filmico, la muerte del juguetero y los anteriores sucesos de la Noche de los Cristales Rotos en la secuencia anterior, no se pierden entre el denso contenido de la novela, siendo así más fáciles de recordar por el espectador. Además, en el discurso filmico, la figura del judío aparece, como se ha podido comprobar en anteriores apartados, resaltada intencionadamente por el director del texto filmico.



Conmovedora imagen del vendedor judío, víctima de la intolerancia nazi.

⁴⁵⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 192.

2. 10. Octavo episodio: La muerte de Jan

2. 10. 1. Cuadragésimo segunda secuencia

Un plano de conjunto en picado presenta a Oskar en la *Heveliusplatz*, lugar frecuentado por numerosos paseantes. El discurso filmico recrea con gran acierto el ambiente de verano descrito en el referente literario:

Ein windstiller Nachsommerabend. Die Glocken der Altstadt bronzierten wie immer gegen acht Uhr den Himmel. Glockenspiele, die Tauben aufwölken ließen: «Üb immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühles Grab.» Das klang schön und war zum Weinen. Aber überall wurde gelacht. Frauen mit sonnengebräunten Kindern, flauschigen Bademänteln, bunten Strandbällen und Segelschiffen stiegen aus Straßenbahnen, die von den Seebädern Glettkau und Heubude tausend Frischgebadete brachten. Junge Mädchen leckten mit beweglichen Zungen unter noch verschlafenen Blicken Himbeereis.⁴⁶⁰

Windstiller Spätsommertag. Gegen Abend. Frauen mit sonnengebräunten Kindern flauschigen Bademänteln, bunten Strandbällen und Segelschiffchen steigen aus der Straßenbahn. Junge Mädchen schleckten mit beweglichen Zungen unter noch verschlafenen Blicken Himbeereis. Eine Fünfzehnjährige läßt ihre Eiswaffel fallen, will sich schon bücken, geht schließlich weiter.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Ibid., pp. 205 - 206.

⁴⁶¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 102.

En esta magnífica recreación de la escena, los guionistas incluyen una información vital para situar al espectador temporalmente en los hechos: el día previo al comienzo de la Segunda Guerra Mundial:

An der Ecke zur Schneidermühlengasse stehen Zeitungsverkäufer und verkünden lauthals die unheil schwangere Schlagzeile der Abendausgabe vom 31. August 1939. Neugierige drängen sich heran.⁴⁶²



Plano en picado de Oskar en la plaza.

El texto filmico traduce magistralmente las palabras anteriores en imágenes: un niño que vende periódicos pasa junto a Oskar anunciando un titular del periódico oficial de la Alemania nazi culpando a Polonia del conflicto entre ambos países: «Polen hat die Schuld. Die Schuld des Führers ist am Ende. Danziger Vorposten, Danziger Vorposten...»⁴⁶³.

El terrible anuncio del vendedor de periódicos se ve a continuación confirmado por la voz en *over* de Oskar, que se dirige a los espectadores de un modo directo para indicarles exactamente ya la fecha: uno de

⁴⁶² Ibid., p. 102.

⁴⁶³ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

septiembre de 1939; y una triste y trágica predicción: la muerte de su tío Jan. Mediante este recurso son adelantados, en algunas ocasiones, los hechos que van a ocurrir, sin la necesidad de que la sucesión de las imágenes experimenten una ruptura en su transcurrir lineal. El adelantamiento de los acontecimientos es igualmente un elemento empleado en el referente literario, pero en este último discurso, la variación temporal haciendo avanzar y retroceder el fluir de la trama mediante la sucesión de tiempos, es mucho más constante que en el discurso audiovisual. La desventaja de esta técnica es que se le quita suspense a la acción, porque se sabe de antemano lo que va a ocurrir. Obsérvese el parecido del comentario de fuera de campo con otro de la novela, en el que por cierto, se hace también alusión a la desaparición física del polaco, pero después de que haya sido capturado por los alemanes tras el criminal y brutal asalto de estos a la Oficina Postal Polaca:

Am ersten September neununddreißig
— und ich setze voraus, daß auch Sie
während jenes unglückseligen
Nachmittages in jenem glückseligen,
mit Karten spielenden Jan Bronski
meinen Vater erkannten —, an jenem
Tage datierte sich meine zweite große
Schuld.

Ich kann es mir nie, selbst bei
wehleidigster Stimmung nicht
verschweigen: meine Trommel, nein, ich
selbst, der Trommler Oskar, brachte
zuerst meine arme Mama, dann den

Am ersten September neununddreissig
– ich setze voraus, Sie kennen das
Datum – datiert sich meine zweite
grosse Schuld: ich selbst, Oskar der
Trommler, habe nicht nur meine arme
Mama ins Grab getrommelt. Ich war
es auch, der meinen armen Vater Jan
Bronski in die Polnische Post
schleppte und so seinen Tod
verschuldete. ⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 233.

⁴⁶⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 10.

Jan Bronski, meinen Onkel und Vater
ins Grab.⁴⁶⁴

Como se habrá podido comprobar al leer los anteriores comentarios, en ambos, Oskar reconoce ser el causante de las muertes de su tío y su madre, las cuales quizás le hacen plantearse su sentimiento de culpabilidad, aunque respecto a la última muerte, tampoco queda tan clara su autoría en ambos discursos, literario y filmico.

De repente, un adulto bien vestido y situado detrás de él le tapa los ojos con sus manos: «...da wurde Oskar von hinten gefaßt, ein Erwachsener hielt seine Augen»⁴⁶⁶. Es Jan Bronski, a quien Oskar estaba esperando. Su tío, al igual que en la novela, sonríe nerviosamente: «Jan unterbrach sofort sein unangebrachtes und, wie ich heraushören konnte, nervös angestregtes Gelächter»⁴⁶⁷. Aquí, el discurso filmico ha operado unos cambios sobre el discurso literario en lo que respecta a la localización geográfica de este encuentro. En este último discurso, el niño también espera a su tío con motivo de la visita a Kobyella para que repare su tambor, como el espectador podrá comprobar a continuación, pero no en la *Heveliusplatz*, sino en un lugar situado en las inmediaciones de la colonia polaca:

Nur weil der Weg zum Kobyella über Jan Bronski führte, stellte ich mich fast jeden Nachmittag gegen sechs, selbst bei drückendster Auguthitze in der Nähe der Polensiedlung auf und wartete auf den nach Dienstscluß zumeist pünktlich heimkehrenden Jan.⁴⁶⁸

Asimismo, el discurso filmico omite el posterior viaje en tranvía hacia la Oficina Postal Polaca de Danzig. Nuevamente, el discurso filmico realiza

⁴⁶⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 203.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 203.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 200.

una detallada lectura del referente literario. Se recrea con gran acierto el ambiente bélico que se respira en el lugar. Numerosos alemanes nazis, tanto jóvenes como padres de familia con tranquila apariencia, hacen guardia ante la Oficina Postal Polaca:

Der Heveliusplatz, in den die Gasse mündete, wurde von gruppenweise herumstehenden Leuten der SS-Heimwehr gesperrt: junge Burschen, auch Familienväter mit Armbinden und den Karabinern der Schutzpolizei.⁴⁶⁹

Das weite Geviert davor ist von Leuten der SS-Heimwehr gesperrt. Junge Burschen, auch Familienväter mit Armbinden, Stahlhelmen und Karabinern stehen gruppenweise auf Wache.⁴⁷⁰



Los alemanes nazis hacen guardia ante la Oficina Postal Polaca de Danzig.

Oskar y Jan, al cruzar la calle para dirigirse a la Oficina Postal Polaca, son conminados por unos milicianos nazis a detenerse. Solamente el adulto es retenido por unos segundos, y después corre detrás de su sobrino hacia el edificio. Esta acción inventada es acompañada de un diálogo en el que Jan no acepta que le corten el paso y quiere saber porqué no puede seguir adelante:

⁴⁶⁹ Ibid., p. 206.

⁴⁷⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 103.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Ein Posten hält Jan und Oskar jetzt auf, möchte wissen —

Posten

Wohin?

Jan zeigt hinüber zum Hauptportal des Postgebäudes.

Posten

Der Zugang zur Polnischen Post ist seit einer Stunde gesperrt. Kein Durchlaß.

Jan

Siehst du, Oskar ...

Posten

Warum das?

Oskar

Trommell Trommell!

Jan

Er sollte seine Trommel reparieren.

In diesem Augenblick rennt Oskar, so schnell ihn seine kurze Beine tragen, los. Jan läuft ihm nach, um ihn aufzuhalten.⁴⁷¹

En el discurso literario, por el contrario, Jan se dirige a los alemanes con la intención de que corten el paso para no tener que entrar en el asediado edificio polaco, pero los milicianos solamente les increpan para que se detengan justo en el momento que han cruzado el portal:

Jan Bronski ging auf die Heimwehrleute zu. Die Absicht war deutlich: er wollte aufgehalten, unter den Augen seiner Vorgesetzten, die sicherlich vom Postgebäude aus den Heveliusplatz beobachten ließen, zurückgeschickt werden, um so, als abgewiesener Held, eine halbwegs rühmliche Figur machend, mit derselben Straßenbahn Linie Fünf, die ihn hergebracht hatte, nach Hause fahren zu dürfen.

⁴⁷¹ Ibid., p. 103.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Die Heimwehrleute ließen uns durch, dachten wahrscheinlich gar nicht daran, daß jener gutgekleidete Herr mit dem dreijährigen Jungen an der Hand ins Postgebäude zu gehen gedachte. Vorsicht rieten sie uns höflich an und schrien erst Halt, als wir schon durch das Gitterportal hindurch waren und vor dem Hauptportal standen.⁴⁷²

En la siguiente escena el texto filmico ha añadido un comienzo ilógico, a nuestro a modo de ver, al discurrir de los hechos: el recibimiento de Kobyella a los dos fugitivos de los nazis. El espectador ha de suponer que Oskar, quien precisamente había ido allí con el único propósito de visitarlo para que le arreglase su deteriorado tambor, nada más verlo le pedirá que lo repare, pero no le dice nada y lo sigue buscando después:

[Kobyella les abre la puerta]

Kobyella: Das war aber höchste Zeit. Geh zur Waffenverteilung. Dort beim Doktor.⁴⁷³



Kobyella recibe a Jan y a Oskar.

⁴⁷² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 206.

⁴⁷³ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.

En el texto prefilmico, la escena comienza cuando Jan se encuentra inmediatamente con un señor que parece ser un alto funcionario y que le dice algunas palabras en polaco. Únicamente el espectador, que previamente haya leído la guía filmica, sabrá que dicho hombre es el Dr. Michon, quien le pregunta porqué no ha venido antes: «Jan wird von Dr. Michon, dem Chef, mit polnischem Wortschwall begrüßt und peinlich befragt, warum er denn jetzt erst komme»⁴⁷⁴. Aquí el discurso filmico ha operado un cambio sobre el referente literario de poca importancia para el discurrir de los hechos. En este último discurso Jan habla con compañeros suyos, quienes además desconfían de él porque piensan que quería desertar:

Jan Bronski wurde von seinen Leuten nicht gerade freundlich begrüßt. Sie mißtrauten ihm, hatten ihn wohl schon aufgegeben, gaben auch laut zu, daß der Verdacht bestanden habe, er, der Postsekretär Bronski, wolle sich verdrücken. Jan hatte Mühe, die Anschuldigungen zurückzuweisen.⁴⁷⁵

Además, Jan se encontrará con el Dr. Michon un poco más tarde, y no en el momento inmediatamente posterior a su entrada en el edificio, sino cuando Oskar, después de haber estado dando vueltas por el lugar, se quiere quitar de en medio: «So verdrückte ich mich augenblicklich, als Jan von einem Mann, den die anderen Doktor Michon nannten, Instruktionen erhielt»⁴⁷⁶.

Respecto al ambiente y los preparativos que se hacen en el lugar, el discurso filmico realiza una detallada lectura del referente literario al representar el ambiente de nerviosismo en un sitio amenazado por fuerzas muy superiores:

⁴⁷⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 104.

⁴⁷⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 206.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 206.

Diese Sandsäcke und ähnlichen Fieberhafte
Unsinn stapelte man vor den Verteidigungsvorbereitungen sind im
Fenstern, schob schwere Möbel wie Gänge. Man schiebt schwere Möbel wie
Aktenschränke in die Nähe des Aktenschränke in die Nähe des
Hauptportals, um das Tor in seiner Hauptportals, um das Tor in seiner
ganzen Breite notfalls schnell ganzen Breite notfalls schnell
verbarrikadieren zu können. verbarrikadieren zu können.⁴⁷⁸

[...]

Die Leute waren nervös, redeten bald
laut, bald übervorsichtig leise.⁴⁷⁷

El discurso filmico sabe expresar mediante imágenes la angustia que siente Jan en tan terrible situación: su rostro palidece cuando le entregan un arma de fuego. En el texto prefilmico únicamente se menciona que recibe un arma: «Der Postsekretär erhält ein Gewehr und Munition...»⁴⁷⁹.



Jan se estremece cuando recibe las armas.

El discurso filmico vuelve, como ya hiciera al inicio de la escena, a atribuir acciones realizadas por otras personas en el referente literario al

⁴⁷⁷ Ibid., pp. 206 – 207.

⁴⁷⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 104.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 104.

Dr. Michon. Éste, y no “alguien” como sucede en el correspondiente pasaje literario, pregunta a Oskar quién es. Obsérvese el desarrollo del diálogo que enriquece el pasaje literario en cuestión:

Dr. Michon (erst polnisch, dann deutsch)

Was machst du hier?

Oskar

Kobyella, Trommel reparieren ...

Dr. Michon

Jetzt doch nicht. Bronski, sind Sie verrückt?! Das Kind in Sicherheit bringen!⁴⁸⁰

2. 10. 2. Cuadragésimo tercera secuencia

El pasaje filmico es introducido por una panorámica de la ciudad de Danzig y, al igual que sucede en la anterior secuencia, una voz en *over*, en este caso el discurso de Hitler leído ante el Reichstag el uno de septiembre de 1939, vuelve a proporcionar información sobre la situación política del momento. El canciller Adolf Hitler culpa a los polacos de haber agredido la integridad territorial de Alemania y anuncia que se responderá al ataque:

Ton: Hitlers Rede vor dem Reichstag am 1 .9. 1939.

Eine Reihe von für eine Großmacht unerträglichen Grenzverletzungen beweist, daß die Polen nicht mehr gewillt sind, die deutsche Reichsgrenze zu achten. Um diesem wahnwitzigen Treiben ein Ende zu bereiten, bleibt mir kein anderes Mittel, als von jetzt ab Gewalt gegen Gewalt zu setzen!⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Ibid., p. 104.

⁴⁸¹ Ibid., p. 105.



Panorámica de la ciudad de Danzig. Esta pacífica imagen contrasta con las violentas palabras del canciller alemán.

Las aclamaciones de los nazis alemanes en *over* a las palabras de su criminal *Führer*, dejan paso a la siguiente escena que transcurre en un cuarto sin ventanas del edificio de la Oficina Postal Polaca. El discurso filmico reproduce con gran fidelidad la descripción del escenario realizada en el referente literario, aunque, debido a su naturaleza, no recoge datos como los referentes al suave olor a goma reinante en el lugar:

Rollbare Wäschekörbe voller buntfrankierter Briefe standen dichtgedrängt auf den Dielen. Das Zimmer war niedrig, die Tapete ockerfarben. Leicht roch es nach Gummi. Das Zimmer war niedrig, die Tapete ockerfarben. Leicht roch es nach Gummi. Eine Glühbirne brannte ungeschützt.⁴⁸²

Un plano general presenta a Oskar durmiendo en una cesta. El pequeño se despierta sollozando y tapándose la boca con su mano derecha. Se puede advertir que el sueño del tamborilero no ha sido interrumpido por el ruido de ametralladoras, ni por otros proyectiles: «...mich weckte entweder nahes Maschinengewehrfeuer oder die fernen, nachgrollenden Salven aus den Doppeltürmen der Linienschiffe im

⁴⁸² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 207.

Freihafen»⁴⁸³. A continuación, el pequeño se levanta. Hasta aquí todo ocurre igual que en la correspondiente escena literaria sino fuera porque el discurso fílmico intercala unos planos-secuencia de otras acciones que en el referente literario tienen lugar en otros momentos con el fin de ofrecer una visión paralela de los distintos hechos que se suceden en los distintos escenarios del edificio de la Oficina Postal Polaca, recreando así con gran agilidad y con los medios que su naturaleza audiovisual le proporciona los graves acontecimientos descritos en el correspondiente pasaje literario.



Oskar se despierta en almacén del edificio postal.

Un plano de conjunto añadido por el texto fílmico, presenta a una señorita joven y al doctor Michon en la centralita del edificio postal hablando por teléfono. De sus palabras en polaco y en alemán: «Dumovic, Poczta, Poczta Gdanska... Polnische Post»⁴⁸⁴, se puede inferir con facilidad que está pidiendo ayuda. Este y otros planos, frutos de la genial improvisación de los realizadores de la película durante el rodaje, añaden un gran dramatismo a los hechos que se desarrollan en la pantalla.

⁴⁸³ Ibid., p. 208.

⁴⁸⁴ *Die Blechtrommel* (Texto fílmico), *op. cit.*

A continuación, la cámara exhibe un plano de detalle del reloj de la sala de taquillas, captando así con gran fidelidad la referencia literaria al tiempo:

Die Uhr in der Schalterhalle sagte mir, daß es zwanzig nach vier war. Als es einundzwanzig nach vier war, konnte ich annehmen, daß die ersten Kampfhandlungen dem Uhrwerk keinen Schaden zugefügt hatten.⁴⁸⁵

El posterior alejamiento del aparato filmico que se efectúa sobre el marcador del tiempo permite una visión general de la sala, lugar en el que ya reina una cierta agitación. El ruido de los disparos anuncia el ataque de los asaltantes y criminales alemanes, hecho que provoca que los valientes defensores polacos tomen posiciones para rechazarlos.

Los disparos enlazan con otro plano-secuencia en el que se muestra a Jan y al portero Kobylella en una habitación con juguetes, también tomando posiciones junto a unas ventanas para rechazar el asalto germano.

Una vez ofrecida la breve visión sobre la gravedad de la situación, el discurso filmico retoma la acción de la escena literaria interrumpida: Oskar esconde cuidadosamente su tambor en una cesta llena de cartas:

Kaum aus dem Wäschekorb geklettert, noch unsicher in den Sandalen stehend, besorgte Oskar sich um das Wohl seiner empfindlichen Trommel. Mit beiden Händen grub er jenem Korb, der seinen Schlaf beherbergt hatte, ein Loch in den zwar locker, aber	Kaum aus dem Korb geklettert, sorgt er sich um das Wohl seiner kranken Trommel, versteckt sie, mit den kleinen Händen in den Briefen wohlend, zwischen und unter der wohl nicht mehr zustellbaren Post. ⁴⁸⁷
--	--

⁴⁸⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 210.

verschachtelt geschichteten Briefen, ging jedoch nicht brutal vor, indem er zerriß, knickte und gar entwertete; nein, vorsichtig löste ich die miteinander verfilzte Post, trug jeder der zumeist violetten, mit dem «Poczta Polska» Stempel bedachten Briefe, sogar Postkarten Sorge, gab acht, daß sich kein Kuvert öffnete;⁴⁸⁶



Oskar esconde su preciado tambor para que no sufra ningún daño.

En la presente escena filmica se ha integrado con gran acierto otra literaria: un hombre herido es transportado al almacén de cartas y colocado en el cesto en el que Oskar había dejado su tambor:

...man brachte den Verwundeten in Ein Verletzter wird hereingetragen
jenen fensterlosen und deshalb siche- und auf den Korb voller Briefe gelegt,

⁴⁸⁶ Ibid., p. 209.

⁴⁸⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 106.

ren Lagerraum für Briefsendungen, den unter denen Oskars Trommel ich eigentlich für mich reserviert versteckt ist.⁴⁸⁹ hatte.⁴⁸⁸



Imagen de un alto grado de dramatismo. Un defensor polaco, gravemente herido, es tendido en la cesta.

El texto filmico recurre otra vez al acostumbrado cambio de orden de los hechos descritos en el referente literario y, en vez de mostrar a Oskar buscando a su tío Jan y al portero Kobyella por el interior del edificio de la Oficina Postal Polaca, deja paso, por segunda vez en la secuencia, a un plano-secuencia en el que de nuevo son presentados estos dos personajes solos en el cuarto de los juguetes. Este último pone a Jan a pegar tiros, quien es herido por una bala. En el pasaje literario en cuestión, por el contrario, Kobyella obliga a Jan a disparar de una forma brutal y no es herido por una bala:

Zwar schrie Jan inbrünstig, aber doch planlos und erreichte schließlich nur, daß der Kobyella seinen knochigen, invaliden Hausmeisterkörper uns herüberwarf, seinen mageren,

⁴⁸⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 212.

⁴⁸⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 106.

wimpernlosen Vogelkopf hob und wäßrig graue Pupillen über unserer Notgemeinschaft bewegte. Er schüttelte Jan. Jan wimmerte. Er öffnete ihm das Hemd, suchte hastig Jans Körper nach einer Verwundung ab — fast hätte ich lachen müssen —, drehte ihn dann, als sich auch nicht die geringste Verletzung finden ließ, auf den Rücken, packte Jans Kinnlade, verschob die, ließ sie knacken, zwang Jans blauen Bronskiblick, das wäßz graue Flackern der Kobyellalichter auszuhalten, fluchte ihm polnisch und Speichel sprühend ins Gesicht und warf ihm schließlich jenes Gewehr zu, welches Jan vor seiner extra für ihn ausgesparten Schießscharte bisher unbenutzt hatte liegen lassen; denn die Flinte war nicht einmal entsichert. Der Gewehrkolben schlug trocken gegen seine linke Kniescheibe. Der kurze und nach all den seelischen Schmerzen erstmals körperliche Schmerz schien ihm gut zu tun, denn er faßte das Gewehr. Wollte erschrecken, als er die Kälte der Metallteile in den Fingern und gleich darauf im Blut hatte, kroch dann jedoch, vom Kobyella halb fluchend, halb zuredend angefeuert, auf seine Schießscharte zu.⁴⁹⁰



El pacífico Jan es obligado a luchar.

⁴⁹⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 216.

En la siguiente escena, el texto filmico retoma el orden del referente literario: Oskar aparece en la sala de taquillas buscando a Jan y Kobyella, lugar en el que los polacos disparan contra los asediantes alemanes. El pequeño camina por el lugar sin su tambor y con los brazos cruzados:

Oskar suchte also den Jan und meinte den Kobyella. Mehrmals durchmaß er, mit auf der Brust gekreuzten Armen den langen gefliesten Korridor, blieb aber mit seinem Schritt alleine.⁴⁹¹

Se detiene delante de un funcionario que está recogiendo las actas y observa cómo las coloca en un armario. De repente, una bomba alcanza al armario y al polaco, que cae gravemente herido, recogiendo así el discurso filmico el dramatismo de la escena literaria en cuestión, en la que también, después de una explosión, ha sido herido otro defensor:

Man schleppte einen weiteren Verwundeten durch Gips- und Kalkwolken in die Mitte des Raumes, dann jedoch, auf Befehl des Stahlhelmes Doktor Michon, die Treppe hinauf ins erste Stockwerk.⁴⁹²

Tal es la fidelidad en detalles al referente literario, que las actas salen por los aires del armario que en pasajes anteriores de ambos textos, literario y filmico, había sido colocado durante los preparativos de la defensa delante de una ventana:

Gerade wollte Oskar noch einmal die Reihe der Männer hinter den Sandsäcken inspizieren, um endlich auf seine Leute zu treffen, da ließen fast zwei gleichzeitige Granateinschläge über und neben dem Hauptportal die Schalterhalle klirren. Die Schränke, die man vor

⁴⁹¹ Ibid., p. 209.

⁴⁹² Ibid., p. 211.

das Portal gerückt hatte, sprangen auf und gaben Stöße gehefteter Akten frei, die dann auch richtig aufflatterten, den ordentlichen Halt verloren, um auf den Fliesen landend und gleitend Zettel zu berühren und zu decken, die sie im Sinne einer sachgemäßen Buchhaltung nie hätten kennenlernen dürfen.⁴⁹³



La explosión alcanza de lleno a un funcionario polaco.

La escena está dotada de un gran simbolismo, ya que se resalta la condición infantil y aislamiento de Oskar respecto a los adultos, cuyas acciones no comprende, ofreciendo así, nuevamente, el discurso filmico la imagen de Oskar como un niño pequeño abandonado a su suerte en una zona peligrosa de guerra.

La secuencia se cierra con una escena inventada por el discurso filmico, que tiene como función actuar de enlace con el siguiente pasaje filmico: Un plano en picado muestra al tamborilero junto a las escaleras. Por las tuberías rotas cae el agua. De repente un balón blanco que, evidentemente, debe proceder del cuarto de juguetes, lugar en el que están Jan y Kobyella, cae por las graderías hacia él.

⁴⁹³ Ibid., p. 211.



Plano en picado de Oskar, en el corredor, junto a las escaleras del edificio.

2. 10. 3. Cuadragésimo cuarta secuencia

En la secuencia, el montaje continúa con el fiel desarrollo de la acción principal y ambiente bélico descritos en el referente literario, mediante la alternancia de los planos que muestran a Oskar, Jan y Kobyella en el cuarto de los niños con otros que presentan a los alemanes, superiores en armamento y en número, disparando a los defensores polacos del edificio, quienes aun defendiéndose valientemente, sufren las explosiones provocadas por las bombas nazi-germanas. Todo ello ha sido filmado, según reconoce el mismo director de la película, desde la perspectiva de Oskar:

Sprengen und Schießen, wie man's aus allen einschlägigen filmen kennt – nur eben diesmal aus Oskar Sicht gefilmt. Der polnische Adler fliegt weg, die Torpfeiler werden umgeschossen von einer Haubitze, die wie eine Spielzeugkanone aussieht – aber aus Kruppstahl ist.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ «Die Blechtrommel»: *Tagebuch einer Verfilmung*, op. cit., p. 72.

Asimismo, se pueden apreciar las reducciones operadas por el discurso filmico sobre el referente literario. Solamente se han adaptado una pequeña parte de las numerosas escenas literarias que tienen lugar en el cuarto de los niños.

En lo que respecta al escenario, el discurso filmico realiza una detallada lectura del referente literario. Es una habitación alegre con dos ventanas y llena de juguetes:

Ein freundlicher heller Raum mit lustiger, leider an einigen Stellen durch verirrte Gewehrkugeln verletzter Tapete. Hinter zwei Fenster hätte man sich in friedlichen Zeiten stellen können, hätte, den Heveliusplatz beobachtend, seinen Spaß gehabt. Ein noch unverletztes Schaukelpferd, diverse Bälle, eine Ritterburg voller umgestürzter Bleisoldaten zu Fuß und zu Pferde, ein aufgeklappter Pappkarton voller Eisenbahnschienen und Güterwagenminiaturen, mehrere mehr oder weniger mitgenommene Puppen, Puppenstuben, in denen Unordnung herrschte, kurz, ein Überangebot an Spielzeug verriet...⁴⁹⁵

Ein freundlicher, heller Raum mit lustiger, an einigen Stellen durch verirrte Gewehrkugeln verletzter Tapete. Zwei Fensteröffnungen reichen beinahe bis zum Fußboden und sind in ihrem unteren Drittel mit Sandsäcken gesichert. [...] Oskar wundert sich über die Fülle der im Zimmer verstreuten Spielsachen: ein noch unverletztes Schaukelpferd, diverse Bälle, eine Ritterburg voller umgestürzter Bleisoldaten, ein aufgeklappter Pappkarton mit Eisenbahnschienen und Güterwagenminiaturen, mehrere Puppen in verschiedenen Erhaltungszuständen, Puppenstuben, in denen Unordnung herrscht, Zinnsoldaten, die polnische Reiterei, eine Eisenbahnlandschaft.⁴⁹⁶

Tampoco hay que olvidar la estantería llena de juguetes, cuya parte superior alberga un objeto muy querido para Oskar:

⁴⁹⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 212 - 213.

⁴⁹⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 110.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Oskar redet zuviel von Bleisoldaten und kann sich dennoch nicht an dem Geständnis vorbeidrücken: auf dem obersten Tablar eines Gestelles für Spielzeug, Bilderbücher und Gesellschaftsspiele reihten sich Musikinstrumente in kleinem Format. Eine honiggelbe Trompete stand tonlos neben einem, den Kampfhandlungen gehorchenden, das heißt, bei jedem Granateneinschlag bimmelnden Glockenspiel. Rechts außen zog sich schief und buntgemalt eine Ziehharmonika in die Länge. [...] Neben der Geige stand, ihr weißes unbeschädigtes Rund zeigend, durch einige Bauklötze blockiert, so am Davonrollen gehindert, eine — man mag es nicht glauben wollen —weißrot gelackte Blechtrommel.⁴⁹⁷



La estantería repleta de juguetes con el preciado tambor de Oskar.

En la primera escena Oskar observa cómo Kobyella dispara a los asediantes alemanes a través de la ventana, mientras que su tío Jan permanece inmóvil. Aquí, el discurso filmico ha transpuesto detalladamente la correspondiente situación descrita en el referente literario:

...denn der Kobyella war vollauf beschäftigt: in regelmäßigen Abständen schoß er mit seinem Gewehr durch eine im

⁴⁹⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 214.

Sandsackwall ausgesparte Lücke über den Heveliusplatz in Richtung Ecke Schneidermühlengasse, wo kurz vor der Radaunebrücke ein Pak-Geschütz Stellung bezogen hatte.

Jan lag zusammengekauert, hielt den Kopf verborgen und zitterte.⁴⁹⁸

En lo que se refiere al comportamiento y la personalidad de Jan, el discurso filmico lo presenta muerto de miedo, pero ante los ojos del espectador no resulta ser tan asustadizo como el correspondiente personaje literario ante el lector. Esto se debe en parte a que, como se hizo alusión antes, no han sido adaptadas algunas situaciones, como por ejemplo, aquella en la que Jan incluso coloca su pierna sobre el borde de la ventana para recibir una bala y así no tener que seguir luchando; o también otra en la que grita por el miedo que tiene. Por otra parte, la guía filmica llega a disculpar el pánico que siente Jan Bronski al añadir una frase en la que se dice que él no es cobarde, sino que tiene miedo, lo cual es un comportamiento muy humano en la guerra: «Er ist nicht feige, sondern er hat Angst - eine sehr menschliche Regung bei Ausbruch eines Krieges»⁴⁹⁹. La intención del discurso filmico y también del referente literario es, como reconoce el mismo actor que interpreta a Jan en unas declaraciones realizadas al periódico *Vorwärts*, manifestar que no hay ningún lugar para héroes:

Die Schwäche des Jan Bronski, die Angst, die er vor dem Krieg hat, ist in Wirklichkeit menschlicher als so manche Stärke. Krieg aus heutiger Sicht ist schrecklich und lächerlich: kein Ort für Helden mehr.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Ibid., pp. 214 – 215.

⁴⁹⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 110.

⁵⁰⁰ Hanck, Frauke, “Ein Störenfried in deutscher Zeit”, *Vorwärts*, (15 Febrero 1978).

En ambos discursos, literario y filmico, Jan únicamente participa en la defensa de la Oficina Postal Polaca disparando sin apuntar a ningún objetivo:

Ohne daß er sein Schußfeld durch die ihm zugewiesene Schießscharte wahrgenommen und ein lohnendes Ziel suchend abgetastet hätte, schoß er, daß Gewehr schräg, weit von sich und über die Dächer der Häuser am Heveliusplatz richtend, schnell und blindlings ballernd sein Magazin leer, um sich abermals und mit ledigen Händen hinter den Sandsäcken zu verkriechen.⁵⁰¹

Der Gewehrkolben schlägt trocken an sein Knie. Er schreit auf, faßt den Karabiner und ballert blindlings, mit abgewandtem Kopf, ein paar Schüsse nach draußen.⁵⁰²

El Oskar filmico se comporta del mismo modo egoista e irresponsable que el literario. La grave situación que sucede a su alrededor y la seguridad de Jan y Kobyella, no le importan nada. Solamente le interesa su tambor. Al igual que en la novela, Oskar tampoco recibe ayuda de los dos adultos cuando quiere alcanzar el tambor. Él mismo realiza el intento subiéndose encima de una silla, pero Kobyella se lo impide y lo pone a salvo:

Oskar erhob sich langsam, bewegte sich leise, Glasscherben ausweichend, dennoch zielstrebig auf das Holzgestell mit dem Spielzeug zu, türmte in Gedanken aus einem Kinderstühlchen mit draufgestelltem Baukasten schon ein Podest, das hoch und sicher genug gewesen wäre, ihn zum Besitzer einer funkelnagelneuen Blechtrommel zu machen, da holte mich Kobyellas Stimme und gleich darauf des Hausmeisters trockener Griff ein. Verzweifelt wies ich auf die so

⁵⁰¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 216 - 217.

⁵⁰² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 11.

nahe Trommel. Kobyella zerrte mich zurück. Mit beiden Armen verlangte ich nach dem Blech. Der Invalide zögerte schon, wollte schon hochlangen, mich glücklich machen, da griff das Maschinengewehrfeuer ins Kinderzimmer, vor dem Portal detonierten Panzerabwehrgranaten; Kobyella schleuderte mich in die Ecke zu Jan Bronski, goß sich wieder hinter sein Gewehr und lud schon zum zweitenmal durch, als ich noch immer mit den Augen bei der Blechtrommel war.

Da lag Oskar, und Jan Bronski, mein süßer blauäugiger Onkel, hob nicht einmal die Nase, als mich der Vogelkopf mit dem Klumpfuß und dem Wasserblick ohne Wimpernwuchs kurz vor dem Ziel beiseite, in jene Ecke hinter die Sandsäcke wischte.⁵⁰³



Oskar, pese a la grave situación, intenta alcanzar su ansiado tambor.

La escena es interrumpida brevemente por un plano en picado, que muestra a unos soldados nazis disparando desde la calle hacia la ventana del cuarto de los niños. Sus balas van destinadas, como se puede comprobar en el siguiente plano, hacia el cuarto de los niños, donde impactan en Kobyella, que todavía permanece de pie junto a la estantería.

⁵⁰³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 218.



Soldados nazis alemanes disparan hacia el cuarto, donde se encuentran Oskar, Jan y Kobyella.



Kobyella es alcanzado por una bala alemana.

Este ataque de los bárbaros germanos se continúa desde otro ángulo, que nuevamente tiene como destino el cuarto de los niños, hiriendo otra vez a Kobyella. Esta vez un cañón dispara hacia el edificio. La explosión de la bomba lanzada por el obús hace que el techo se desplome sobre el valiente defensor polaco, quien en dicho instante sigue en la posición anterior. Oskar grita desesperadamente por su tambor: «Die Trommel»,⁵⁰⁴. Al igual que en la novela, el instrumento de percusión cae de la estantería y rueda hasta sus pies:

⁵⁰⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 111.

Mir aber, der ich mich, wie es zu einem Dreijährigen paßte, während des Granateinschlages im Schutzengelwinkel des Kinderzimmers dicht unterm Fenster befunden hatte, mir fiel das Blech zu, die Trommel zu — und sie hatte nur wenige Sprünge im Lack und gar kein einziges Loch, Oskars neue Blechtrommel.

Als ich von meinem frischgewonnenen, sozusagen hastenichgesehn direkt vor die Füße gerollten Besitz aufblickte ...⁵⁰⁵



El techo se desploma sobre el valiente Kobyella.

En el referente literario Kobyella también es herido gravemente, pero no mientras salva a Oskar, sino en otra situación, a la cual ya se hizo alusión en páginas anteriores: el momento en que golpea a Jan por haber puesto un pie para ser herido por algún proyectil perdido, y así no tener que volver a luchar:

Mit einem Sprung war der Hausmeister hoch, mit dem zweiten bei uns, über uns, packte schon zu, faßte Jans Stoff und mit dem Stoff Jan, hob das Bündel, schmetterte es zurück, hatte es wieder im Griff, ließ den Stoff krachen, schlug links, hielt rechts, holte rechts aus, ließ links fallen, erwischte noch rechts im Fluge und wollte mit

⁵⁰⁵ *Die Blechtrommel, op. cit., p. 220.*

links und rechts gleichzeitig die große Faust machen, die dann zum großen Schlag losschicken, Jan Bronski, meinen Onkel, Oskars mutmaßlichen Vater treffen — da klirrte es, wie vielleicht Engel zur Ehre Gottes klirren, da sang es, wie im Radio der Äther singt, da traf es nicht den Bronski, da traf es Kobyella, da hatte sich eine Granate einen Riesenspaß erlaubt, da lachten Ziegel sich zu Splitt, Scherben zu Staub, Putz wurde Mehl, Holz fand sein Beil, da hüpfte das ganze komische Kinderzimmer auf einem Bein, da platzten die Käthe-Kruse-Puppen, da ging das Schaukelpferd durch und hätte so gerne einen Reiter zum Abwerfen gehabt, da ergaben sich Fehlkonstruktionen im Märldinbaukasten, und die polnischen Ulanen besetzten alle vier Zimmerecken gleichzeitig — da warf es endlich das Gestell mit dem Spielzeug um: und das Glockenspiel läutete Ostern ein, auf schrie die Ziehharmonika, die Trompete mag wem was geblasen haben, alles gab gleichzeitig Ton an, ein probendes Orchester: das schrie, platzte, wieherte, läutete, zersdellte, barst, knirschte, kreischte, zirpte ganz hoch und grub doch tief unten Fundamente aus.⁵⁰⁶

De nuevo, volvemos a hacer alusión a la egoísta y cruel personalidad de Oskar que el discurso filmico ha sabido recoger detalladamente, para quien el instrumento musical es, sin duda alguna, mucho más importante que las personas. Mediante las imágenes, y casi sin palabras, el texto filmico ha expresado lo mismo que el referente literario. Obsérvese al respecto el irónico y cruel comentario de Oskar localizado hacia final del capítulo *Die Polnische Post*:

Wie waren wir alle glücklich: Kobyella hatte seinen Stolz behalten dürfen, Jan Bronski hatte alle zweiunddreißig Skatkarten, inklusive Pique Sieben wiedergefunden, Oskar aber hatte eine neue Blechtrommel, die ihm bei jedem Schritt gegen das Knie schlug,

⁵⁰⁶ Ibid., pp. 218 – 219.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

während der durch den Blutverlust geschwächte Hausmeister von Jan und einem, den Jan Viktor nannte, eine Etage tiefer in den Lagerraum für Briefsendungen transportiert wurde.⁵⁰⁷

El montaje continua con la ya acostumbrada alternancia de planos que muestran a los combatientes de ambas partes, polaca y alemana, luchando. Con gran fidelidad al referente literario el discurso filmico relata la destrucción del portal principal de la Oficina Postal Polaca por la artillería y los ametrallamientos realizados desde las tanquetas. Asimismo, el discurso añade un plano en el que se presenta a un polaco rezando, lo cual añade un mayor dramatismo y enriquece el pasaje literario en cuestión. Cuantas veces se daría esta angustiosa situación entre las personas que iban a caer bajo el sangriento yugo nazi alemán al comienzo de la Segunda Guerra Mundial.



Un defensor polaco reza para impedir lo imposible, que los nazis alemanes no conquisten las posiciones polacas.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 221.

2. 10. 4. Cuadragésimo quinta secuencia

En la secuencia, el texto filmico recurre, como ya hiciera en el anterior pasaje, a la alternancia de planos que muestran a los tres protagonistas con otros que presentan a los alemanes atacando, y a los valientes polacos sufriendo sus criminales embestidas en una lucha injusta y desigual.

El discurso filmico no recoge las escenas literarias que narran el traslado del gravemente herido Kobyella a un almacén postal y explican porqué se le permite a Jan, quien todavía puede empuñar un arma, quedarse con el convaleciente y Oskar. Tales omisiones tienen como consecuencia que la secuencia se inicie directamente en el almacén. Un plano de conjunto presenta a los tres jugando al skat. Al igual que en el referente literario, Oskar y Jan prestan poca atención al hecho de ver que Kobyella se está muriendo. Sencillamente lo levantan cuando éste se comienza a caer para que pueda seguir jugando a las cartas:

Eigentlich wollte auch Kobyella keinen Skat mehr spielen. Hinlegen wollte er sich. Es drauf ankommen, den Karren laufenlassen wollte der Hausmeister. Mit einmal untätigen Hausmeisterhänden, die Augen wimpernlos schließend, wollte er den letzten Abbrucharbeiten zusehen. Wir aber duldeten diesen Fatalismus nicht, banden ihn fest, zwangen ihn, den dritten Mann abzugeben, während Oskar den zweiten Mann abgab — und niemand wunderte

Kobyella sitzt an einen Korb gelehnt. Spiel. Kobyella hält seine Karten, kippt aber langsam zur Seite. Jan Bronski steht auf und bindet ihn mit den Hosenträgern so an den Korb, daß er nicht mehr umkippen kann.⁵⁰⁹

sich, daß der Dreikäsehoch Skat spielen konnte.⁵⁰⁸



Oskar, Jan y el moribundo Kobyella juegan a las cartas.



Plano medio superior del moribundo Kobyella.

En ambos discursos, literario y fílmico, es ahora la primera vez que Oskar, desde que mantuvo su conversación con Bebra, habla a los adultos pronunciando frases completas. Para mostrar este importante hecho el discurso fílmico ha recreado muy acertadamente la situación descrita en el referente literario:

⁵⁰⁸ Ibid., p. 224.

⁵⁰⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 114.

Ja, als ich zum erstenmal meine Stimme für die Sprache der Erwachsenen hergab und «Achtzehn!» sagte, blickte mich Jan, aus seinen Karten auftauchend, zwar kurz und unbegreiflich blau an, nickte bejahend, ich darauf: «Zwanzig?» Jan ohne Zögern: «Immer noch.» Ich: «Zwo? Und die drei? Vierundzwanzig?» Jan bedauerte: «Passe.» Und Kobyella? Der wollte schon wieder trotz der Hosenträger zusammensacken. Aber wir rissen ihn hoch, warteten den Lärm eines draußen, entfernt von unserem Spielzimmer dargebotenen Granateinschlages ab, bis Jan in die gleich darauf ausbrechende Stille zwischen konnte: «Vierundzwanzig, Kobyella! Hörst du nicht, was der Junge gereizt hat?»

Ich weiß nicht, von woher, aus welchen Untiefen der Hausmeister auftauchte. Mit Schraubwinden schien er seine Augenlider heben zu müssen. Endlich irrte sein Blick wäßrig über die zehn Karten, die Jan ihm diskret und ohne jeden Schummelversuch zuvor in die Hand gedrückt hatte.

«Passe», sagte Kobyella. Das heißt, wir lasen es seinen Lippen ab, die fürs

Oskar beginnt zu reizen:
Achtzehn.
Jan.
Ja.
Oskar
Zwanzig.
Jan (ohne Zögern)
Immer noch.
Oskar
Zwo? Und die Drei? Vierundzwanzig?
Jan
Passe.
Er schaut Kobyella an, fragt:
Vierundzwanzig, Kobyella, hörst du nicht, was der Junge gereizt hat?
Kobyella hebt mühsam die Augenlider, dann irrt sein Blick wäßrig über die Spielkarten in seiner Hand. Endlich flüstert er kaum vernehmlich:
Passe...⁵¹¹

⁵¹⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 224.

⁵¹¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 114.

Sprechen wohl allzusehr ausgetrocknet
waren.⁵¹⁰

Difícilmente se le escapan al texto prefilmico otros detalles del referente literario que no llegan a ser trasladados al texto filmico: el impacto de una granada tiene como consecuencia que la luz de las velas del almacén postal se apaguen, pero Oskar hace que vuelva la luz encendiendo una cerilla y colocando posteriormente las velas sobre su tambor. De repente, Jan, cuyo rostro refleja ya la demencia y la locura, cree ver en Oskar a su amada Agnes y en Kobyella a Matzerath:

Und als die Talgkerzen infolge einer Detonation im Treppenhaus umfielen und die Flämmchen aufgaben, war ich es, der geistesgegenwärtig das Nächstliegende tat, der dem Jan das Streichholz aus der Tasche holte, dabei Jans Goldmundstückzigaretten mitzog, der das Licht wieder auf die Welt brachte, Jan eine beruhigende Regatta anzündete und Flämmchen auf Flämmchen in die Dunkelheit setzte, bevor sich Kobyella, die Dunkelheit nützend, davonmachen konnte. Zwei Kerzen klebte Oskar auf seine neue Trommel, legte sich die Zigaretten griffbereit, verschmähte jedoch für sich den Tabak, bot vielmehr Jan immer wieder eine an, hängte auch dem Kobyella eine in den verzogenen Mund,	Granateinschlag — das Licht geht aus. Jan Bronski weint im Dunkeln. Jan Agnes, wo bist du? Mach doch Licht an. Oskar reißt ein Streichholz an. Jan starrt ihn an. Jan Ach, da bist du ja, Agnes. Wo ist Alfred? Oskar stellt Kerzen auf die Trommel. Kobyella wird beleuchtet. Jan Gut, du bist also auch da, Alfred. Dann können wir ja weiterspielen. Mit zitternder Hand mischt er und gibt. Draußen wird es immer lauter und bedrohlicher. ⁵¹³
--	--

⁵¹² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 226.

⁵¹³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 115.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

und es ging besser, das Spiel lebte auf,
der Tabak tröstete, beruhigte, konnte
aber nicht verhindern, daß Jan Bronski
Spiel für Spiel verlor. Er schwitzte und
kitzelte, wie immer, wenn er ganz bei
der Sache war, seine Oberlippe mit der
Zungenspitze. Dergestalt geriet er in
Feuer, daß er mich im Eifer Alfred und
Matzerath nannte, im Kobylella meine
arme Mama zum Spielgenossen zu
haben glaubte.⁵¹²

El texto filmico continua con la alternancia de planos anunciada al inicio de la secuencia. Es un recurso que el discurso filmico utiliza para proporcionar información al espectador sobre cómo se desarrollan los hechos en la zona de guerra. La cámara enfoca unos planos de los atacantes alemanes y otro de los impactos de sus proyectiles en el edificio. La situación ya ha empeorado bastante para los polacos.



Un proyectil alemán impacta en la fachada del edificio.



Los nazis lanzan un ataque.

En ambos textos, prefilmico y filmico, se deja paso a la escena en la que Kobyella muere durante el transcurso de la partida de skat, pero nuevamente vuelven a darse diferencias entre ambos. En el primero, la escena literaria es captada con mayor fidelidad: el demente Jan, que continua confundiéndolo con Matzerath, le pide a gritos que siga la partida. Después le dice a Oskar, en quien sigue viendo a Agnes, que él podría haber ganado la partida. Ya ha perdido por completo su uso de razón:

Stöhnend legt der Hausmeister sein Blatt mit matter Hand auf die Dielen des Fußbodens.

Seine Augen sind weggerutscht.

Jan Bronski merkt's zuerst nicht, gibt ... sagt zu Kobyella, der nicht aufnimmt, sondern sich stattdessen mehr und mehr zur Seite neigt

—

Jan

Kobyella, ich bitte dich, ich hab einen Grand Hand, sei kein Spielverderber, hörst du?! So hör doch! Ich habe einen Grand Hand, Alfred.

Oskar erhebt sich müde, legt Jan seine kleinen, zähen Trommlerhände auf die Schulter und zwingt sich zum halblauten, aber eindringlichen Sprechen —

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Oskar

Laß ihn doch, Papa, er ist tot und kann nicht mehr.

Wenn du willst, können wir Sechsendsechzig spielen. Jan (fängt zu weinen an)

... neinneinneinneinneinnein ...

Oskar streichelt und küßt ihn. Jan aber weint verneinend weiter, schluchzt.

Jan

Glaub mir, Alfred, den Grand hätte ich gewonnen.

Agnes, bestimmt hätte ich ihn gewonnen!

Da — und erst jetzt — kippt Kobyella endgültig vorneüber, stellt dabei auch den Postkorb, an den er gebunden ist, samt Briefen und totem Mann darauf auf die Kippe, bis erst der tote Mann, dann eine Lage Briefe und schließlich der ganze sauber geflochtene Korb kippen, Jan und Oskar eine Flut Post zustellend.⁵¹⁴

En la escena del texto filmico, Kobyella también fallece durante el transcurso de la partida de skat, y Jan, cuyo rostro ya refleja la locura, también le pide a gritos que continúe la partida, pero no confunde al muerto con Matzerath:

Jan: du darfst jetzt nicht stop machen, sei doch kein Spielverderber. Du kannst doch nicht reinspielen, reiß dich zusammen. Was hast du denn?, Kobyella, Kobyella, ich bitte dich, ich haben ein Grand Hand, schau, ich habe ein Grand Hand.⁵¹⁵

Un simple corte vuelve a trasladar al espectador a los alrededores del edificio postal, donde los alemanes ya están haciendo grandes avances en su conquista por el bastión polaco. La cámara subjetiva filma la acción desde la altura de Oskar, tal y como éste se imagina los hechos. Lo último que se observa en este pasaje, es un plano de detalle de una metralleta

⁵¹⁴ Ibid., p. 115.

⁵¹⁵ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

que dispara su mortal carga contra los valientes defensores polacos. El ruido de sus disparos provocan en la siguiente escena, fruto de la genial improvisación de los realizadores de la película, la completa locura de Jan, quien, en su desesperación llama gritando a su amada Agnes, mientras Oskar intenta taparle la boca y calmarle, dándose así en esta situación tremendamente conmovedora un intercambio de papeles: Jan es ahora el niño y Oskar el padre.



Oskar consuela al desesperado y angustiado Jan.

Asimismo, el dramatismo de la acción es intensificado por la bombilla que se apaga y se enciende intermitentemente al son de los disparos de la metralleta, alcanzando su punto culminante con el impacto de un proyectil que destruye una de las paredes del almacén.

2. 10. 5. Cuadragésimo sexta secuencia

La secuencia se abre con una escena que resulta ser muy similar a la literaria: los alemanes completan su ataque con un lanzallamas:

Die hatten Flammenwerfer eingesetzt, SS-Männer mit Flammenwerfern hatten, den Frontalangriff scheuend, suchen im Keller nach Überlebenden.⁵¹⁷ beschlossen, die letzten Verteidiger auszuräuchern.⁵¹⁶



Los nazis utilizan el lanzallamas para acabar con la última resistencia polaca. Esta imagen recuerda a otras sobre el aplastamiento Ghetto de Varsovia por los alemanes, quienes también emplearon esta mortífera arma en la salvaje, despiadada y sangrienta matanza de judíos que llevaron a cabo.

El doctor Michon sale del edificio mostrando en su mano derecha un pañuelo blanco para pedir la rendición de la Oficina de Correos Polaca. Los alemanes le responden con una bala. Este pequeño cambio operado sobre el referente literario, en el que Michon no es asesinado a sangre fría, tiene como fin resaltar la crueldad de los nazis alemanes.

⁵¹⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 230.

⁵¹⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 116.



El doctor Michon ofrece la rendición de la Oficina Postal Polaca.

Los treinta defensores polacos que salen del edificio con los brazos detrás de la cabeza corren momentáneamente mejor suerte que su jefe, no reciben ningún disparo:

Und sie verließen, an die dreißig halbblinde, versengte Männer, die erhobenen Arme und Hände im Nacken verschränkt...⁵¹⁸

Etwa dreißig übriggebliebene, versengte und halbblinde Männer treten, Arme und Hände im Nacken verschränkt, aus den rauchenden Trümmern des Postgebäudes.⁵¹⁹

En la siguiente escena de la secuencia, el discurso filmico realiza una detallada lectura de la acción descrita en el correspondiente pasaje literario: El castillo de naipes que Jan ha construido se deshace cuando los alemanes entra en la habitación, cae el castillo y Jan es conducido al patio:

Sie fanden uns. Sie rissen die Tür auf, Schließich stürmen Männer der schrien «Rausss !», machten Luft, Heimwehr mit vorgehaltenen

⁵¹⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 230.

⁵¹⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 116.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Wind, ließen das Kartenhaus Karabinern herein.
zusammenfallen.⁵²⁰

Jan stellt zuoberst die Herzdame auf's
Kartenhaus, indem er sie an den
Herzbuben lehnt.
Heimwehr
Los, los! Raus, raus!
Alles raus hier!
Das Kartenhaus stürzt ein.⁵²¹



Jan construye el castillo de naipes.

De este modo, se llega a la escena final de la secuencia, ya en el patio, Jan es puesto de cara a la pared junto a los otros defensores polacos, mientras que una cámara del servicio documental semanal los filma:

Kaum daß man uns durchs Wochenschauleute schwenken ihre
Nebenportal führte, schwenkten die von auf einem Personenwagen montierte
der Wochenschau ihre auf einem Kamera herum, damit sie— die Reste
Personenwagen befestigte Kamera der Verteidigerschar ins Bild
herum, drehten von uns jenen kurzen bekommen, die eben martialisch

⁵²⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 230.

⁵²¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 117.

Film, der später in allen Kinos gezeigt wurde.⁵²² eskortiert, vor die Hofmauer gestellt werden.⁵²³



El servicio documental germano-nazi filma a los derrotados defensores polacos

De la lectura de ambos discursos, literario y filmico, se infiere igualmente que a Oskar su físico le salva de morir; sin embargo, en la escena filmica no se recoge un hecho que de haberse incluido hubiese informado mucho sobre la cruel y egoísta personalidad de Oskar: acusa a su tío de haberlo llevado al edificio para utilizarlo como escudo humano ante los proyectiles, lo cual provoca la ira de dos milicianos nazis, quienes, después de escucharle, pegan al presunto secuestrador polaco y muestran al pequeño mentiroso la simpatía de los vencedores:

Kaum hatten Jan und ich die Briefkammer verlassen, weil uns die von der Heimwehr mit ihrem «Rausss ! » und ihren Stabtaschenlampen und Karabinern dazu aufforderten, stellte sich Oskar schutzsuchend zwischen zwei onkelhaft gutmütig wirkende Heimwehrmänner, imitierte klägliches Weinen und wies auf Jan, seinen Vater, mit anklagenden Gesten, die den Armen zum bösen Mann machten, der ein unschuldiges Kind in die Polnische Post

⁵²² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 231.

⁵²³ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 118.

geschleppt hatte, um es auf polnisch unmenschliche Weise als Kugelfang zu benutzen.

Oskar versprach sich einiges für seine heile und zerstörte Trommel von diesem Judasschauspiel und sollte Recht behalten: die Heimwehrleute traten Jan ins Kreuz, stießen ihn mit den Gewehrkolben, ließen mir jedoch meine beiden Trommeln, und einer, ein schon älterer Heimwehrmann mit grämlichen Familienvatersorgenfalten neben Nase und Mund, tätschelte meine Wangen, während mich ein anderer weißblonder Kerl mit immer lachenden, deshalb geschlitzten und nie sichtbaren Augen auf den Arm nahm, was Oskar peinlich berührte.⁵²⁴

La cámara se acerca lenta, pero progresivamente a la cara de Jan, quien sonríe de forma estúpida y se despide de su hijo Oskar que es llevado en brazos por un miliciano nazi. Aquí, el discurso filmico capta acertadamente la referencia literaria a la carta que muestra el demente en su mano izquierda: la dama de corazones, que simboliza a Agnes la mujer amada por el, Matzerath, Markus y Oskar:

Und als sie ihn packten und in ein Dienstauto der SS-Heimwehr steckten, sah Oskar, als der Wagen losfuhr, ihn in die Städtischen Krankenanstalten bringen wollte, daß Jan, der arme Jan, blöde und glücklich vor sich hinlächelte, in den erhobenen Händen einige Skatkarten hielt und links mit einer Karte — ich glaube, es war Herz Dame — dem davonfahrenden Sohn und Oskar nachwinkte.⁵²⁵

Ein hünenhafter SS-Mann hat Oskar samt neuer Trommel auf den Arm genommen.

Die Gefangenen werden mit Kolbenstößen an die Hofmauer gestellt. Jan Bronski winkt Oskar blöde lächelnd zu; in der erhobenen Hand hält er eine Karte: die Herzdame.⁵²⁶

⁵²⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 232.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 231.



Plano de detalle de la reina de corazones, que simboliza a Agnes. Jan la ha ganado y pronto se reunirá con ella.

Paralela a las imágenes corren la música de Chopin, que añade un toque dramático a los tristes hechos reflejados en la gran pantalla, y la voz en *over* de Oskar que irónicamente aporta información sobre la importancia histórica del momento:

Oskars Stimme

Die von der Wochenschau nahmen einen kurzen Streifen von uns auf, der später in allen Kinos lief. Denn was Oskar in der Polnischen Post in Danzig erlebt hatte, ist als Beginn des Zweiten Weltkriegs in die Geschichte eingegangen.⁵²⁷

⁵²⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 119.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 118.

2. 10. 6. Cuadragésimo séptima secuencia

El discurso filmico pasa directamente de la captura de los valientes luchadores polacos por la libertad, al pasaje en el que Oskar y el marginado Schugger-Leo offician un funeral en honor de Jan Bronski, omitiéndose así numerosas escenas del capítulo literario *Er liegt auf Saspe* que no interrumpen el discurrir de la trama. Pero la supresión de la visita que realizan a Oskar su abuela y tío abuelo Vinzent, tiene como consecuencia cambios fundamentales entre ambos discursos, literario y filmico, en lo que respecta a la relación personal del tamborilero con estos últimos, quienes, según se infiere de la lectura del referente literario, creen que el culpable de la muerte de Jan es él mismo, y quieren escuchar su confesión:

Klagten sie mich doch an. Hielten mir ihre unbewölkten Bronskiaugen hin, erwarteten von mir, der ich mir Mühe gab, die Folgen des Skatspielens in der Polnischen Post, das Nervenfieber zu überwinden, einen Hinweis, ein Beileidswort, einen schonenden Bericht über Jans letzte, zwischen Angst und Skatkarten verlebten Stunden. Ein Geständnis wollten sie hören, eine Entlastung Jans; als hätte ich ihn entlasten können, als hätte mein Zeugnis Gewicht und Überzeugungskraft haben können.⁵²⁸

Por supuesto Oskar no reconoce su culpabilidad. La relación entre él y su abuela Anna y su presunto tío abuelo Vinzent empeora tanto, que sus visitas llegan a ser prohibidas:

Oskar legte dieses Zeugnis nicht ab, entlastete seinen mutmaßlichen Vater nicht, verfiel aber, sobald er sich zum lauten Zeugen entschloß, derart heftigen Krämpfen, daß auf Verlangen der Oberschwester hin, die Besuchszeit für ihn beschränkt, Besuche

⁵²⁸ Ibid., p. 235.

seiner Großmutter Anna und seines mutmaßlichen Großvaters Vinzent untersagt wurden.⁵²⁹

Así pues, con la eliminación de la anterior escena, como de otras en las que también se ofrece la misma tensa situación, la relación de Oskar con su abuela, ofrecida por el discurso filmico, tiene como consecuencia que ésta y su presunto tío abuelo Vinzent no vean en él al culpable de la muerte de su hijo.

Pero las omisiones no sólo se realizan sobre el referente literario, el texto filmico opera igualmente supresiones sobre el texto prefilmico. Fuera se ha dejado el principio de la secuencia, que, asimismo, es un resumen muy concentrado del trayecto descrito en el pasaje literario en cuestión que realizan Oskar y Schugger-Leo hasta el cementerio:

Die Wolken hängen tief. Leichter Nieselregen. In der Ferne Schiffssirenen.

Oskar fröstelt und will umkehren. Schugger-Leo nimmt die Patronenhülse an die sabbernde Lippe und saugt sie daran fest. Mit fuchtelnden Armen zieht er seinen Frackrock aus und hängt ihn Oskar über Kopf und Schultern.

Dann entlockt er der Hülse einen schrillen Pfiff und sie gehen weiter. Leo im brüchigen Frackhemd, Oskar die langen Schöße nachziehend.

Sie gehen an der alten Friedhofsmauer entlang, bis sie an eine Stelle kommen, die frisch verputzt ist.⁵³⁰

El texto filmico retoma el discurso cuando ambos se encuentran ya en el cementerio. Hay una gran fidelidad en lo que respecta al suelo arenoso: «Gleich hinter der Mauer standen wir auf planem Sandboden»⁵³¹,

⁵²⁹ Ibid., pp. 235 – 236.

⁵³⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 121.

⁵³¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 241.

y a la vegetación descritos en el pasaje literario en cuestión: «Fünf oder sechs verarmte, auf Umwegen gewachsene Strandkiefern ersetzten den Baumschmuck des Friedhofes»⁵³².

El discurso filmico recrea acertadamente la situación descrita en el referente literario: Schugger-Leo da grandes pasos, contándolos en latín:

Angestrengt große Schritte machte er,	Leo macht ein paar weitausholende
schien die Schritte zu zählen, zählte	Schritte auf dem sandigen Boden, zählt
laut und, wie Oskar heut noch glaubt,	laut, auch auf lateinisch. ⁵³⁴
auf lateinisch. ⁵³³	

Saltando llega hasta, aproximadamente, unos diez metros del muro y clava un trozo de madera. Acto seguido recita un texto eclesial en latín:

Schugger Leo ließ seinen Seiber	Schugger-Leo
fließen, gab anfangs noch etwas	Requiescant in pace.
gesungenes Latein von sich, schwieg	A porta inferi erue Domine, animam
dann, da niemand da war, der sich	eius ... ⁵³⁶
der Responsorien mächtig erweisen	
konnte. ⁵³⁵	

Schugger-Leo le muestra un cartucho vacío sobre el cual silba después. Oskar comprende inmediatamente que Jan ha sido matado por un tiro. En el referente literario por el contrario Schugger-Leo le entrega el siete de espadas del skat, ya que el proyectil usado se lo había entregado en otra escena anterior.

⁵³² Ibid., p. 241.

⁵³³ Ibid., p. 241.

⁵³⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 121.

⁵³⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 241.

⁵³⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 121.



Oskar y Schugger-Leo en el cementerio.

El discurso fílmico recrea acertadamente el diálogo entre ambos: Oskar no se hace pasar por un adulto delante de un ser marginado como Schugger-Leo. Sus gestos al enterarse de la triste noticia son de una gran seriedad:

Oskar: Was? Haben sie Jan Bronski erschossen?

Schugger-Leo

Alle Patronenhülsen haben sie eingesammelt, alle, bis auf eine, eine wird immer vergessen.⁵³⁷

La secuencia se cierra de una forma sumamente acertada. La cámara, situada a la altura de Oskar, enfoca un plano que presenta a Oskar de espaldas palpando el casquillo vacío. Esta triste acción se contrapone con la reflejada en la siguiente, en la que los habitantes

⁵³⁷ Ibid., p. 121.

alemanes de Danzig celebran la victoria de las tropas de su violento país sobre los polacos.



Oskar se entristece en el momento que Schugger-Leo le comunica la muerte de Jan.

2. 10. 7. Cuadragésimo octava secuencia

En la presente secuencia, el discurso filmico recrea con gran acierto la situación, tan lacónicamente descrita, en unas breves líneas en el pasaje literario en cuestión. Una multitud de alemanes aparece en la gran pantalla, entre ellos están celebrando la llegada del victorioso *Führer* Oskar, Matzerath, los dos miembros del matrimonio Scheffler y el señor Greff. De esta manera, el discurso filmico refleja muy acertadamente la idea sobre la conversión de la pequeña burguesía alemana a las ideas nazis, y resalta el sentimiento de culpabilidad colectiva germano.



La entusiasmada población germano-nazi de Danzig saluda al criminal Hitler como a un héroe.

La voz en *in* de Lina Greff informa de la llegada del Führer. Se le ve de pie y de espaldas en un mercedes negro con el brazo saludando al estilo nazi. Oskar toca su tambor en vez de saludar. Esta acción suya indica que es posible que Oskar tolere la presencia de los nazis.



La cámara subjetiva se hace pasar en esta ocasión por el *Führer*, con el fin de reflejar con mayor precisión la gran acogida de las masas que recibía en las ciudades alemanas que visitaba.



La población germano-nazi de Danzig celebra la visita de su *Führer*⁵³⁸.

Las imágenes se ven completadas por un comentario en *over* de Oskar, que con una gran ironía comunica que los alemanes están celebrando su unión al *Reich* Alemán. El comentario que se escucha en el texto filmico recoge las primeras líneas del correspondiente del texto prefilmico, que a su vez resulta ser una copia literal de un comentario del Oskar adulto literario:

Die Freie Hansestadt Danzig konnte den Anschluß ihrer Backsteingotik an das Großdeutsche Reich feiern und jubelnd jenem unermüdlich im schwarzen Mercedeswagen stehenden, fast pausenlos rechtwinklig grüßenden Führer und Reichskanzler Adolf Hitler in jene

Die Freie Hansestadt Danzig konnte den Anschluß ihrer Backsteingotik an das Großdeutsche Reich feiern und jubelnd jenem unermüdlich im schwarzen Mercedeswagen stehenden, fast pausenlos rechtwinklig grüßenden Führer in jene blauen Augen sehen, die mit den Augen Jan Bronskis einen

⁵³⁸ *Chronik des 20. Jahrhunderts, op. cit.*, p. 544.

blauen Augen sehen, die mit den Erfolg gemeinsam hatten: den Erfolg bei
blauen Augen Jan Bronskis einen Frauen.⁵⁴⁰
Erfolg gemeinsam hatten: den Erfolg
bei den Frauen.⁵³⁹

Hacia el final de la secuencia, la cámara enfoca una panorámica que muestra los edificios de Danzig en la gran pantalla al mismo tiempo que se pueden escuchar las aclamaciones en *on* al *Führer*. Sin duda alguna, la principal protagonista de esta secuencia es la población germano-nazi de Danzig, o, en un sentido más amplio, la de toda Alemania, reforzando así el sentimiento de culpa colectiva al que hicimos alusión al principio del análisis del presente pasaje filmico.



Panorámica de la ciudad de Danzig.

A esta panorámica de la ciudad le sigue un fundido en negro con el que se cierra la secuencia.

⁵³⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 237.

⁵⁴⁰ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 120.

2. 11. Noveno episodio: *Los primeros amores de Oskar*

2. 11. 1. Cuadragésimo novena secuencia

La presente secuencia es fruto de la imaginación del guionista y del director Schlöndorff. Su invención resulta ser sumamente acertada para presentar a un nuevo personaje que será de gran importancia en la vida de Oskar y su presunto padre.

El fundido en negro deja paso a un plano de conjunto, tomado desde el interior del comercio de ultramarinos de Alfred Matzerath, mostrando a la abuela acompañada de una joven en un coche de caballos. La chica se baja del carruaje y entra en la tienda llevando dos lechugas a la altura de su pecho, mientras que la anciana la presenta a Oskar y Matzerath:

Großmutter

Hier bring ich die Maria, die mecht sich hier anstellen.⁵⁴¹

En el referente literario, por el contrario, Anna Koljaiczek no la trae a la tienda para que ella trabaje con Matzerath. Él mismo es quien la coloca en su comercio sin la mediación de nadie. Además se hace mención de que ella es la hija de *Mutter Truczinski*:

Da Oskar nicht die erforderliche Größe hatte, auch nicht gewillt war, hinter dem Ladentisch zu stehen, Knäckebrötchen, Margarine und Kunsthonig zu verkaufen, nahm Matzerath, den ich der Einfachheit halber wieder meinen Vater nenne, Maria Truczinski, meines armen Freundes Herbert jüngste Schwester, ins Geschäft.⁵⁴²

⁵⁴¹ Ibid., p. 122.

⁵⁴² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 247.

Este pequeño cambio diferencial en la forma de introducirla en el discurso filmico, acompañada por la abuela y con dos lechugas sobre su pecho, y que, por cierto, conviene mencionar que no afecta nada al desarrollo de la trama filmica, tiene como consecuencia presentarla como una desconocida que viene del campo cachubo, el lugar de procedencia de la abuela.



La joven Maria.

Nada más entrar ella en la tienda, la cámara enfoca planos medios superiores de Oskar y su padre, en los que hay que destacar las atentas miradas que ambos lanzan a la chica, anunciándose así el desenlace sexual que conllevará la llegada de la joven. Resulta sumamente gracioso cuando el pequeño sonríe en el momento que su abuela dice que necesita que alguien cuide de él:

Großmutter

Hast doch gesagt, daß du wen brauchst für die Kundschaft. Geht ja nicht weiter so, und mit dem hier auch.⁵⁴³

⁵⁴³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 122.



Oskar observa atentamente a Maria.

Pese a estos pequeños cambios, el discurso filmico recoge acertadamente la muerte de la infancia de Oskar, dejando así paso a su etapa adolescente, aunque su aspecto físico siga siendo el de un crío de tres años de edad.

En lo que respecta a Maria, el discurso filmico ofrece mediante las imágenes una fiel descripción, tanto física como personal, a la que de ella realiza la guía filmica:

Maria

(16 bis 24 Jahre) Oskars Geliebte

Zunächst Dienstmädchen bei Matzerath, später verheiratete Matzerath, noch später verwitwete Matzerath – Mutter von Kurtchen-

Rundes, frischgewaschenes Gesicht, blickt kühl doch nicht kalt aus etwas zu stark hervortretenden grauen, kurz aber dicht bewimperten Augen unter kräftigen, dunklen, an den Nasenwurzeln zusammengewachsenen Brauen. Deutlich sich abzeichnende Backenknochen, deren Haut bei starkem Frost bläulich spannt und schmerzhaft springt, geben dem Gesicht eine beruhigend wirkende Flächenmäßigkeit, die durch die winzige aber nicht

unschöne oder gar komische, vielmehr bei aller Zierlichkeit wohldurchgebildete Nase kaum unterbrochen wird.

Ihre Stirn faßt sich rund, mißt sich niedrig, und wird schon früh durch senkrechte Grübelfalten über der bewachsenen Nasenwurzel gezeichnet. Rund und leicht gekräuselt setzt auch jenes braune Haar an den Schläfen an, welches den Glanz nasser Baumstämme hat, um dann straff den kleinen, griffigen, kaum einen Hinterkopf aufweisenden Schädel zu bespannen.

Trägt zunächst Zöpfe hinter rasch durchbluteten derbgesunden Ohren, deren Läppchen nicht frei hängen, sondern direkt in das Fleisch überm Oberkiefer wachsen. – Später trägt sie Dauerwellen, die die Ohrläppchen verdecken. – Noch später einen modisch geschnittenen Wuschelkopf, zeigt die angewachsenen Ohrläppchen, schützt sie aber durch große, ein wenig geschmacklose Klips.

Sie ist eher kleiner als mittelgroß, mit etwas zu breiten Schultern; schon unter dem Arm ansetzende volle Brüste und ein dem Becken entsprechendes Gesäß, das hinwiederum von zu schlanken, dennoch kräftigen “unterhalb der Schamhaare”. Durchblick gewährenden Beinen getragen wird. (Kurzgesagt: X-Beine) Ihre Patschhände wird sie nie verleugnen können.⁵⁴⁴

2. 11. 2. Quincuagésima secuencia

En la presente secuencia se han integrado acertadamente algunos momentos de la relación personal de Oskar con Maria, descritas en el capítulo literario *Maria*, y ha sabido recoger uno de los motivos más importantes en la prosa de Grass: el catolicismo cotidiano de una pequeña familia burguesa.

La cámara enfoca un plano de conjunto que presenta a Oskar en su cuna y a Maria rezando junto a él una oración, al igual que hace en el referente literario cada noche antes de acostar a Oskar: «Es kam dazu,

⁵⁴⁴ Ibid., p. 14.

daß mich Maria jeden Abend zu Bett brachte»⁵⁴⁵, en este caso el Ave Maria. Tiene que leerla en un libro porque no la sabe de memoria, haciéndose así alusión a su origen protestante: «...betete mit betete mit mir, obgleich sie protestantisch war, ein Vaterunser, drei Begrüßetseistdumaria...»⁵⁴⁶.

Con sumo acierto, el discurso filmico ha recreado una situación familiar que puede ser inferida en el referente literario con el fin de mostrar el progresivo acercamiento de Matzerath a Maria; relación que, como se podrá comprobar posteriormente, acabará en matrimonio: La chica cumpliendo con su trabajo acuesta a Oskar en su camita, el hombre entra en la habitación y se sienta a su lado. Sonriendo pronuncia con él el final de la oración. Ambos parecen un marido y una mujer que cuidan felizmente de su hijo pequeño Oskar.

Pero la relación personal entre Maria y Oskar no equivale a la de una madre con su hijo. Por un lado parece que el rostro de Oskar refleja una expresión religiosa, pero en realidad se debe tratar de su enamoramiento de la chica que lo cuida, mostrándose así también en el pasaje filmico el mismo proceso amoroso narrado en el pasaje literario en cuestión:

So schön diese letzten Minuten vor dem Lichtausknipsen auch waren — nach und nach tauschte ich Vaterunser und Jesusdirleibich zart anspielend in Meersternichdichgrüße und Mariazulieben um —, die allabendlichen Vorbereitungen für die Nachtruhe waren mir peinlich, hätten fast meine Selbstbeherrschung untergraben und mir, der ich sonst jederzeit das Gesicht zu bewahren wußte, jenes verräterische Erröten der Backfische und verquälten jungen Männer befohlen. Oskar gibt zu: jedesmal wenn mich Maria mit ihren Händen entkleidete, in die Zinkwanne stellte und mir mit einem Waschlappen, mit Bürste und Seife den Staub eines Trommlertages von

⁵⁴⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 250.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 250.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

der Haut laugte und schrubbte, jedesmal also, wenn mir bewußt wurde, daß ich, ein fast Sechzehnjähriger, einem bald siebzehn Jahre alten Mädchen nackt und überdeutlich gegenüberstand, errötete ich heftig und anhaltend nachglühend.⁵⁴⁷



Los tres parecen ya una familia.

A continuación, ella le pregunta qué quiere rezar y el pequeño entona una canción mariana, que la chica acompaña con su pequeño instrumento musical:

Maria

Na, was wollen wir beten?

Oskar

Maria zu lieben ist allzeit mein Sinn

Sie holt ihre Hohner heraus und begleitet ihn. Oskar schließt die Augen und spricht Bruchstücke des Textes mit.

Oskar

Maria ... Diener ihr bin

Freuden mein Sinn ... lieben ...⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Ibid., p. 250.

⁵⁴⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 127.

Aquí, el discurso filmico ha sabido recoger la afición de la chica a la armónica, descrita en el referente literario:

Nach Geschäftsschluß, wenn Matzerath abrechnete, auch sonntags, und sobald sie sich ein halbes Stündchen Ruhe gönnte, griff Maria zu ihrer Mundharmonika, die ihr der Bruder Fritz geschenkt hatte, als er eingezogen wurde und nach Groß-Boschpol kam.⁵⁴⁹



Maria toca su armónica.

2. 11. 3. Quincuagésimo primera secuencia

La secuencia comienza con una escena inventada por el texto filmico. La cámara enfoca un plano de conjunto que presenta a Maria acompañada por Oskar, ambos con ropa de baño, comprando dos bolsitas de polvo efervescente en un puesto ambulante situado en la pasarela de la playa. La inclusión de este breve pasaje filmico se realiza por una parte por motivos narrativos; el discurso filmico para no efectuar un cambio brusco presentando a los dos tumbados en la playa, acción que tiene lugar a continuación, tiene que mostrarlos al menos dirigiéndose hacia allí. En este caso aparecen justamente cuando ya se encuentran en la pasarela cuyas escaleras dan a la playa. Por otra parte, el texto filmico muestra

⁵⁴⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 248.

cómo Maria compra las dos bolsitas para explicar su aparición en la siguiente escena.

En la siguiente escena la cámara presenta a Oskar jugando con una niña pequeña, de unos seis o siete años de edad, aproximadamente. La inclusión de esta acción resulta ser sumamente acertada, puesto que recoge el ambiente descrito en el referente literario: niños jugando en la playa: «...wo Kleinkinder nackt und unerzogen gegen das Schicksal ankämpften»⁵⁵⁰; y sobre todo porque ejerce un gran contraste con los hechos que tienen lugar inmediatamente después, en los que se muestra a Oskar no ya como un niño pequeño de seis años, sino como un pícaro adolescente: El niño echa a la niña de allí, se arrodilla delante de Maria, quien está tumbada boca arriba, agarra un montón de arena y lo deja caer sobre su ombligo. Como respuesta ella le sonríe, saca de su bolsa de baño la bolsita de polvo efervescente que compró en escenas anteriores y se la tira. Paralela a estas imágenes corre un comentario en *over* de Oskar, que no aparece en el texto prefilmico, haciendo al espectador partícipe de sus sentimientos hacia ella; recurso que muestra la destreza del discurso filmico en reflejar, tanto con imágenes como con palabras, la riqueza expresiva de los comentarios del Oskar literario:

Deshalb ein letzter und hoffentlich klärender Satz: Maria war, wenn ich von all den anonymen Krankenschwestern absehe, Oskars erste Liebe. ⁵⁵¹	Wenn ich von meinen anonymen Hinneigungen absehe, war Maria meine erste Liebe. ⁵⁵²
---	---

⁵⁵⁰ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 256.

⁵⁵¹ Ibid., p. 249.

⁵⁵² *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.



Oskar deja de jugar con la niña para atender a Maria.

El texto audiovisual da muestras en el presente pasaje filmico de una extraordinaria fidelidad al pasaje literario, sobre todo en lo referente a la acertada recreación del componente erótico de los hechos descritos en el referente literario: Maria abre la bolsita, mete su dedo en ella y lo saca con algo de polvo efervescente para a continuación ofrecérselo a Oskar, quien por supuesto acepta:

Oskar stellt fest, daß Maria es war, die einen Finger in der Tüten-öffnung verschwinden ließ, die den Finger wieder hervorlockte, ihn senkrecht und zur Ansicht hielt: es zeigte sich auf der Fingerkuppe etwas Weißbläuliches, das Brausepulver. Sie bot mir den Finger an. Natürlich nahm ich ihn.⁵⁵³

Sein Blick fällt auf ein Tütchen Waldmeister Brausepulver. Maria reißt es mit den Zähnen auf, steckt den Finger rein Oskar leckt ab.⁵⁵⁴

⁵⁵³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 258.

⁵⁵⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 130.

Después, Oskar vierte el polvo efervescente sobre la palma de la mano de Maria, y ella lo sorbe. La expresión de su cara ofrece el sentimiento sexual que ella experimenta en el pasaje literario en cuestión:

Es war Maria, die eine hohle Hand machte. Und Oskar konnte nicht umhin, ihr etwas Brausepulver in die rosa Schüssel zu streuen. Sie wußte nicht, was sie mit dem Häufchen anfangen sollte. Der Hügel in ihrem Handteller war ihr zu neu und zu erstaunlich. Da beugte ich mich vor, nahm all meinen Speichel zusammen, ließ ihn dem Brausepulver zukommen, tat das noch einmal und lehnte mich erst zurück, als ich keinen Speichel mehr hatte.

In Marias Hand begann es zu zischen und zu schäumen. Da brach der Waldmeister wie ein Vulkan aus. Da kochte, ich weiß nicht, wessen Volkes grünliche Wut. Da spielte sich etwas ab, was Maria noch nicht gesehen und wohl noch nie gefühlt hatte, denn ihre Hand zuckte, zitterte, wollte wegfliegen, weil Waldmeister sie biß, weil Waldmeister durch ihre Haut fand, weil Waldmeister sie aufregte, ihr ein Gefühl gab, ein Gefühl, ein Gefühl...

So sehr das Grün sich auch vermehrte, Maria wurde rot, führte die Hand zum Mund, leckte die Innenfläche mit langer Zunge ab, tat das mehrmals und so verzweifelt, daß Oskar schon glauben wollte, die Zunge tilge nicht jenes sie so aufregende Waldmeistergefühl, sondern steigere es bis zu jenem Punkt, womöglich noch über jenen Punkt hinaus, der normalerweise allen Gefühlen gesetzt ist.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 258.



Maria sorbe el polvo efervescente.

El erotismo de la escena se completa mediante la inclusión de un plano en picado de Maria tumbada con los brazos en cruz resaltándose así el ardor sexual que despierta su estilizada figura. A su lado está Oskar, que sigue vertiendo polvo efervescente sobre la palma de la mano de la bella chica, para después sorberlo: «Oskar reißt Tütchen auf, läuft um sie herum, von einer Hand zur anderen, bedient sie, sammelt Spucke, bis er keine mehr hat»,⁵⁵⁶.



Plano en picado de Maria tumbada en la arena.

⁵⁵⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 131.

2. 11. 4. Quincuagésimo segunda secuencia

La secuencia que comienza, es fruto de la imaginación del guionista y del director filmico. En ella se concentran acertadamente varias acciones, que se suceden en distintas situaciones del discurso literario, y tiene como finalidad ofrecer información sobre la edad del chico.

La acción se desarrolla en el corredor del edificio. Oskar sale del cuarto de baño. Al mismo tiempo, llega Maria con un cubo de fregar. Ella sube las escaleras y delante de Oskar se permite hacer algo atrevido, quitarse las medias, hecho que, resulta estar cargado de un alto componente sexual. Esta acción ha sido recogida por el discurso filmico con gran fidelidad al referente literario, pero con una pequeña diferencia que únicamente afecta al escenario: la sala de estar o el dormitorio son los lugares donde ella se las quita delante de él; y una pequeña omisión temática: el discurso filmico no recoge la información que indica que las medias son un regalo de Matzerath:

Maria jedoch, das Naturkind, erlaubte sich in meiner Anwesenheit, ohne verlegen zu werden, die gewagtesten Dinge. So zog sie sich jedesmal, bevor sie die Dielen des Wohnzimmers und Schlafzimmers wischte, vom Oberschenkel abwärts jene Strümpfe aus, die ihr Matzerath geschenkt hatte, die sie schonen wollte.⁵⁵⁷

Asimismo, resulta muy ingeniosa la invención del diálogo entre los dos personajes que nuevamente tiene como finalidad proporcionar información sobre algo ya mencionado al comienzo de la secuencia: la edad del chico. Oskar pregunta a Maria por su edad, mientras observa cómo limpia las escaleras. Ella le contesta: 16 años. El pequeño le dice que él tiene los mismos años que ella. Tanto la chica como el espectador se

⁵⁵⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 251.

quedan asombrados por una respuesta que igualmente les resulta difícil de creer:

Oskar
Maria, wie alt bist du?
Maria
Sechzehn geworden.
Oskar
Ich auch.
Maria
Das mecht man nicht glauben ...⁵⁵⁸

El diálogo corrobora lo que muestran las imágenes. Parece que Oskar no cumple años, que se queda igual. Este hecho resulta más sorprendente en el discurso audiovisual que en el referente literario, en el cual, Oskar ha de recordárselo al lector en repetidas ocasiones.

La fidelidad al referente literario en lo que concierne a los detalles es sorprendente. En esta breve secuencia, el discurso también recoge la afición de Maria por cantar cuando realiza sus tareas:

Maria sprach nicht viel, sang aber gerne beim Abwaschen des Geschirrs und gleichfalls beim Abfüllen des Zuckers in blaue Pfund- und Halbpfundtüten.⁵⁵⁹

La canción que sale de los labios de Maria es *Kann denn Liebe Sünde sein?*. Mediante ella, el discurso filmico anuncia la traición de Maria a Oskar, que ocurrirá unas secuencias más adelante, cuando la sorprenda haciendo el amor con su presunto padre, Alfred.

⁵⁵⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 124.

⁵⁵⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 248.



Maria limpia las escaleras después de quitarse las medias.

2. 11. 5. Quincuagésimo tercera secuencia

La secuencia que comienza consta de dos escenas, sorprendentemente fieles a las correspondientes escenas literarias.

En la primera escena, la cámara presenta a Oskar y Maria ya en el recinto de los vestuarios. Ambos se dirigen hacia la sección femenina: «Trotz meiner fast sechzehn Jahre — der Bademeister hatte keinen Blick dafür — durfte ich in die Damenabteilung»⁵⁶⁰. Esta información que en el discurso literario es aportada, como es evidente, por la palabra escrita, es ofrecida por el discurso filmico mediante la presentación de unas niñas que salen de unas cabinas.

En lo que respecta al atuendo de Maria, el texto filmico la presenta con un vestido de verano ligero y con un collar de cerezas rojas de madera. La única diferencia con el referente literario, es que en este texto el vestido está adornado con unas flores. Sin embargo, en el discurso filmico las referencias a éstas también son recogidas, aparecen en la bolsa de baño.

Al respecto, el texto prefilmico es más fiel a la novela, ya que lleva a cabo una descripción casi literal de la realizada en la novela:

⁵⁶⁰ Ibid., p. 253.

Sie füllte ein leichtes geblühtes Sommerkleid. Um ihren runden, matt glänzenden Hals, über gutgepolstertem Schlüsselbein reihte sich eine Kette aus altroten Holzkirschen, die alle gleich groß waren und platzvoll Reife vortäuschten.⁵⁶¹

Maria trägt ein leichtes, geblühtes Sommerkleid. Um ihren runden, mattglänzenden Hals reiht sich eine Kette aus altroten Holzkirschen.⁵⁶²

Asimismo, el texto prefilmico también recoge las referencias a la temperatura reinante en el lugar, aunque curiosamente éstas son un poco más bajas que las reflejadas en el texto literario:

Luft **29** — Wasser **20** — Wind Südost — vorwiegend heiter.⁵⁶³

WASSER 18, LUFT 26, WiND OST WEITERHIN HEITER⁵⁶⁴

Al igual que en el referente literario, ambos son recibidos por la encargada del recinto femenino que les acompañará hasta su cabina. La descripción que de la encargada realiza el discurso audiovisual es idéntica a la realizada por el texto literario:

Das barfüßige Bademädchen ging voran. Wie eine Büßerin trug sie den Strick um den Leib, und an dem Strick hing ein mächtiger Schlüssel, der alle Zellen aufschloß.⁵⁶⁵

Ein barfüßiges Bademädchen geht voran. Wie eine Büßerin hat sie einen Strick um den Leib gebunden, an dem Strick hängt ein mächtiger Schlüssel, mit dem sie die Kabinen aufschließt.⁵⁶⁶

⁵⁶¹ Ibid., pp. 252 – 253.

⁵⁶² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 126.

⁵⁶³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 256.

⁵⁶⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 126.

⁵⁶⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 253.

⁵⁶⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 126.



La encargada acompaña a Oskar y Maria hacia una cabina.

Sumamente acertada resulta la inclusión en la presente secuencia del texto filmico de un texto en *over* de Oskar referente al olor de Maria a vainilla, sobre todo por la frase que menciona que investigará porqué huele así, que en el texto prefilmico aparece en la secuencia donde narra las aventuras de ambos adolescentes con el polvo efervescente en la playa. El comentario de fuera campo resulta ser recogido casi por completo por el texto filmico:

Wie kam es wohl, daß Maria, sobald sie die Oberkleider ablegte, sobald sich der Benzingeruch verflüchtigte, angenehm und naiv betörend nach Vanille roch? Rieb sie sich mit solch einer Wurzel ein? Gab es ein billiges Parfüm, das diese Geruchsrichtung vertrat? Oder war dieser Duft ihr so zu eigen, wie etwa eine Frau Kater Salmiakgeist ausdünstete, wie etwa meine

Oskars Stimme

Maria roch nach Vanille... Wie kam das wohl? Rieb sie sich mit solch einer Wurzel ein? Gab es ein billiges Parfüm, das diese Geruchsrichtung vertrat? Oskar ging der Sache auf den Grund, ging der Vanille nach, stellte fest: Maria rieb sich nicht ein. Maria roch so, roch nach Vanille ...⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 251.

⁵⁶⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 129.

Großmutter Koljaiczek leichttranzige
Butter unter ihren Röcken riechen ließ?
Oskar, der allen Dingen auf den Grund
gehen mußte, ging auch der Vanille
nach:
Maria rieb sich nicht ein. Maria roch
so.⁵⁶⁷

La siguiente escena ya tiene lugar dentro de la cabina. Cabe mencionar, al respecto, que en el guión y en el referente literario esta escena precede a aquella que narra las aventuras de ambos adolescentes en la playa. El orden que se sigue en el texto filmico resulta ser sumamente acertado, enriqueciendo así el capítulo literario en cuestión, ya que si se cambian aquí el uno al lado del otro es evidente que ya tiene que haber una cierta confianza entre ambos.

De forma muy conveniente recrea el discurso audiovisual los hechos descritos en el referente literario, efectuando para ello un cambio muy oportuno al reflejar en imágenes el momento en que Maria ayuda a Oskar a cambiarse: Maria no sube a Oskar a ningún banco, subrayándose así cómo el rostro del pequeño queda a la altura de sus pechos, a los cuales lanza una curiosa mirada.



Maria ayuda a Oskar a cambiarse.

El texto prefilmico por el contrario resulta ser una copia casi literal del pasaje literario en cuestión:

Zuerst mußte Oskar sich ausziehen. Ich tat das mit dem Gesicht zur Wand und ließ mir nur widerwillig dabei helfen. Dann drehte mich Maria mit ihrem praktischen handfesten Griff, hielt mir den neuen Badeanzug hin und zwängte mich, ohne Rücksicht zu nehmen, in die enganliegende Wolle. Kaum hatte sie mir die Träger geknöpft, hob sie mich auf die Holzbank vor der Rückwand der Zelle, drückte mir Trommel und Stöcke auf die Schenkel und begann sich mit raschen, kräftigen Bewegungen zu entkleiden.

Zuerst trommelte ich ein bißchen, zählte auch die Astlöcher in den Fußbodenbrettern. Dann ließ ich das Zählen und das Trommeln. Unbegreiflich blieb mir, warum Maria mit komisch geschürzten Lippen geradeaus vor sich hin pfiff, während sie aus den Schuhen stieg, zwei Töne hoch, tief pfiff, die Söckchen abstreifte, wie ein Bierkutscher pfiff, den geblühten Stoff von sich nahm, pfeifend den Unterrock über das Kleid hängte, den Büstenhalter von sich

Zuerst muß sich Oskar ausziehen, tut das mit dem Gesicht zur Wand und läßt sich nur widerwillig dabei helfen. Dann dreht ihn Maria mit ihrem praktisch handfesten Griff, hält ihm den Badeanzug hin und zwängt ihn, ohne Rücksicht zu nehmen, in die enganliegende Wolle.

Kaum hat sie ihm die Träger geknöpft, hebt sie ihn auf die Holzbank der Kabine, drückt ihm Trommel und Stöcke auf die Schenkel, und — beginnt sich mit raschen kräftigen Bewegungen zu entkleiden, pfeift dabei mit komisch geschürzten Lippen geradeaus vor sich hin, steigt aus den Schuhen, pfeift zwei Töne hoch, zwei tief, streift die Säckchen ab, nimmt den geblühten Stoff von sich, hängt den Unterrock pfeifend über das Kleid, läßt den Büstenhalter von sich abfallen, findet immer noch keine Melodie— zieht die Schlüpfer, die eigentlich Turnhosen sind, bis zu den Knien hinunter, weiter über die Waden, steigt aus den Gerollten Hosenbeinen und wischt mit dem

⁵⁶⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., pp. 253 – 254.

abfallen ließ und immer noch, ohne linken Fuß den Stoff in die eine Melodie zu finden, angestrengt Ecke.⁵⁷⁰
pfiff, als sie die Schlüpfer, die eigentlich Turnhosen waren, bis zu den Knien herunterzog, auf die Füße rutschen ließ, ausstieg aus den gerollten Hosenbeinen und mit linkem Fuß den Stoff in die Ecke wischte.⁵⁶⁹

Una vez que Oskar ya tiene puesto su bañador, espera a que Maria se cambie. Queda asombrado cuando ella se ha desnudado por completo y se dirige velozmente hacia ella. Posa su boca en su órgano sexual. En un primer momento ella disfruta con ello y se lo permite, pero después debe de pensar que no está bien lo que están haciendo y lo empuja hacia atrás. Oskar llora, pero no hay lágrimas, así Maria lo consuela:

Maria dreht sich um und erschreckt Oskar mit ihrem behaarten Dreieck. Er läßt die Trommel fallen, springt von der Bank und wirft sich an Maria. Die fängt ihn auf mit ihren schwarzen Haaren, läßt sein Gesicht darin verschwinden.

Maria lacht und will ihn wegziehen. Oskar weicht nicht. Maria lacht noch immer. Es scheint ihr Spaß zu machen.

Maria

Was machste denn da, Oskar. Laß los!

Schließlich stößt sie ihn energisch weg und schreit ein bißchen auf dabei, weil er sich festbeißt.

Oskar lehnt an der Holzwand und weint. Maria beugt sich zu ihm, sammelt ihre Haare von seinen Lippen, hebt ihn hoch.

Maria

Du best mir so ain Schlingelchen!

Gehst da ran und weißt nich, was is...

⁵⁷⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 127.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Sie lacht schon wieder, als sie ihn gegen die Holzkirschenkette drückt die sie als einziges Kleidungsstück anbehalten hat.⁵⁷¹



Plano en contrapicado de Maria desvistiéndose. La cámara subjetiva muestra este hecho a través de los ojos de Oskar, cuyo deseo de amarla aumenta con esta descarada y provocativa acción.



Oskar en una posición muy comprometida.

Aquí, conviene destacar que el discurso filmico, sin necesidad de utilizar ningún texto en *over*, ofrece con gran acierto la fascinación y el

⁵⁷¹ Ibid., p. 128.

erotismo mostrados por la mirada de Oskar en el momento que observa el órgano genital de Maria, enriqueciendo así el pasaje literario en cuestión.



La sorpresa y erotismo expresados por el rostro de Oskar quedan patentes en esta imagen.

2. 11. 6. Quincuagésimo cuarta secuencia

Como otras tantas secuencias anteriores, la presente se inicia con una escena creada a partir de la combinación de diversas situaciones descritas en el referente literario; además, el discurso filmico incluye un hecho muy común entre la mayoría de los alemanes de la época: la celebración de las victorias de su criminal ejército nazi sobre los pueblos que fueron brutalmente atacados por ellos, recogándose así con sumo acierto, nuevamente, la feliz participación del ciudadano alemán pequeño-burgués en las aventuras nazis: Matzerath aparece en la gran pantalla con su uniforme nazi de color pardo claro. Le dice a Maria que se marcha a celebrar las victorias bélicas alemanas y deja a Oskar a su cuidado porque volverá muy tarde a casa:

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Maria

Wird's spät werden?

Matzerath

Kann sein, Mädchen, kann sein. Zuviele Siege sind zu feiern. Und du darfst heute bei Maria schlafen.⁵⁷²

En el referente literario, también Matzerath está de acuerdo en que Oskar duerma en casa de *Mutter Truczinski*, la madre de Maria, pero por el contrario no se marcha a celebrar victorias nazis alemanas, sino a jugar al skat; además el momento en el que le comunica a Maria su decisión, es en la cena del mismo día en que ambos estuvieron tomando polvo efervescente en la playa:

Der Zufall oder ein unseren Wünschen gehorsamer Zufall brachte es mit sich, daß Matzerath am Abend des soeben beschriebenen Badetages — wir aßen Blaubeerensuppe und hinterher Kartoffelpuffer — Maria und mir umständlich eröffnete, er sei Mitglied eines kleinen Skatklubs innerhalb seiner Ortsgruppe geworden, er werde zweimal in der Woche abends seine neuen Skatbrüder, die alle Zellenleiter seien, in der Gaststätte Springer treffen, auch Sellke, der neue Ortsgruppenleiter, wolle manchmal kommen, alleine schon deswegen müsse er hin und uns leider alleine lassen. Das Beste sei wohl, man quartiere den Oskar an den Skatabenden bei Mutter Truczinski ein.⁵⁷³

De la lectura de la escena literaria anterior se infiere la alegría de Oskar por la noticia. En el discurso filmico es expresada por la felicidad que refleja el rostro del chico.

⁵⁷² Ibid., p. 132.

⁵⁷³ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 260.

La decisión de Maria de que Oskar duerma con ella en su cama es recogida por el discurso filmico a partir de la escena literaria en la que ambos están en casa de su madre, quién por cierto no pone ningún reparo:

Da erhob Maria Einspruch, wollte nicht haben, daß Unbequemlichkeiten die Nachtruhe ihrer alten Mutter störten, erklärte sich, ohne viele Worte zu machen, bereit, Herberts ehemaliges Kellnerbett mit mir zu teilen und drückte das so aus: «Das jeht schon mit dem Oskarchen in ain Bett. Där is ja man doch nur ne achtel Portion.» ⁵⁷⁴	Maria Ja, ja. Das geht schon mit dem Oskarchen in einen Bett, der ja man nur eine halbe Portion. ⁵⁷⁵
--	--



El germano-nazi Matzerath marcha a celebrar las victorias alemanas.

Al respecto, la madre de Maria también aparece en la escena filmica. Ella espera a Oskar y a su hija en las escaleras. Ambos suben con ella. De este modo el discurso filmico muestra, no sólo con los diálogos, sino también mediante las imágenes, que la presente escena siguiente tendrá lugar en la casa de la chica.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 261.

⁵⁷⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 132.

Se puede observar cómo el discurso filmico va realizando una detallada lectura de los hechos y acciones que se suceden en torno a Oskar y Maria, por lo que en la siguiente escena se ofrece una pormenorizada descripción de la erótica situación que terminará con un desenlace muy feliz para el joven pícaro. Un plano en picado muestra a Oskar tumbado sobre la cama y a Maria, quien inmediatamente con un salto brusco se acuesta al lado de él y apaga la luz. A continuación, hay un plano de detalle de una bolsita de polvo efervescente sobre el tambor de hojalata de Oskar, quién lo coge y lo menea delante de Maria; ella se ríe, abre la bolsita, vacía su contenido sobre su mano izquierda y se la ofrece a su seductor, él por supuesto acepta. Obsérvese la magistral recreación de los hechos por el texto prefilmico, que sabe densificar justamente el exceso de dispersión de las correspondientes situaciones literarias:

Vor der Kommode läßt sie ihre Zöpfe und pfeift, ohne eine besondere Melodie zu meinen. Sie schüttelt ihre Haare, schafft mit wenigen Griffen Ordnung und springt mit übertriebener Wucht ins Bett. Sie federt mehrmals neben Oskar, langt mit rundem Arm nach der Schnur und machte das Licht aus.

Maria (viel zu laut)

Gute Nacht!

Sie liegen regungslos in der Dunkelheit. Maria lacht kurz auf. Nach einer Weile entsteht Bewegung. Oskar holt etwas unter der Decke hervor und raschelt damit.

Maria macht wieder Licht.

Oskar hat ein Tütchen "Waldmeister Brausepulver" in der Hand, hält es an einer Ecke und schüttelt es.

Maria sitzt aufrecht. Oskar bewundert ihr langfallendes Haar und legt das Tütchen auf das Federbett.

Maria

Ihr weißer Arm kommt aus dem Nachthemd, ihre Hand greift zu. Sie reißt das Tütchen sorgfältig auf und schüttet sich etwas Pulver in

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

die rosa Handschüssel, die sie Oskar hinhält. Er richtet sich auf, leckt nicht daran, sondern gibt Speichel.

Als das Pulver in Marias Hand aufbraust, zuckt und strampelt sie mit den Beinen, das Hemd rutscht bis unter die Brüste und gibt den Bauch frei.⁵⁷⁶



Plano de detalle del sobre de polvo efervescente sobre el tambor de Oskar.



Oskar desgusta el polvo efervescente en la mano de Maria.

⁵⁷⁶ Ibid., p. 132.



Maria sorbe el polvo efervescente.

El pequeño se mete bajo las sábanas, vierte el resto en el ombligo de la chica, que parece un volcán en erupción cuando el polvo efervescente entra en contacto con su saliva. Después, la cámara enfoca un plano en picado de la cama, bajo cuyas sabanas se puede apreciar cierto movimiento. Aquí se da otra diferencia respecto al referente literario y que obedece a la naturaleza del discurso audiovisual. La estatura de Oskar y su apariencia de niño pequeño ofrecen la dificultad de creer si el pequeño puede mantener relaciones sexuales plenas con la chica, pareciendo así tal acto carnal más humorístico que apasionado; por ello hubiese resultado bastante enriquecedor para el discurso filmico la inclusión del texto en *over* de Oskar que cierra la secuencia en el texto prefilmico:

Und so kam Oskar zu einem dritten	Oskars Stimme
Trommelstock — alt genug war er dafür.	...und so kam Oskar zu einem dritten
Und ich trommelte nicht Blech, sondern	Trommelstock - alt genug war er
Moos. Und ich wußte nicht mehr: bin	dafür. Und ich trommelte nicht Blech,
ich das, der da trommelt? Ist es Maria?	sondern Moos. Und ich wußte nicht
Ist das mein Moos oder ihr Moos?	mehr: bin ich das, der da trommelt?

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Gehören das Moos und der elfte Finger wem anders und die Pfiff erlinge nur mir? Hatte der Herr da unten seinen eigenen Kopf, eigenen Willen? Zeugten Oskar, er oder ich?⁵⁷⁷

Ist es Maria? Ist das mein Moos oder ihr Moos? Hatte ein gewisser Herr da unten seinen eigenen Kopf, eigenen Willen? Zeugten Oskar, er oder ich?⁵⁷⁸



Oskar saborea el polvo efervescente del ombligo de Maria.



Los juegos eróticos con el polvo efervescente desembocan en una relación sexual.

⁵⁷⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 265.

⁵⁷⁸ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 132.

2. 11. 7. Quincuagésimo quinta secuencia

Se inicia la secuencia con una escena lacónicamente descrita en el referente literario: «Oskar trat, aus dem Hausflur, vom Dachboden kommend, wo er nachgedacht hatte, mit seiner Trommel im Wohnzimmer ein»⁵⁷⁹. La escena filmica ha sido desarrollada sobremanera con la intención de darle una mayor agilidad narrativa al discurrir de la trama. El chico entra cantando felizmente en la casa. Un primer plano de su cara durante varios segundos muestra cómo su expresión cambia cuando escucha que hay dos personas haciendo el amor en la sala de estar. Se imagina quiénes son los que están en la sala: Matzerath y Maria.



El rostro de Oskar expresa un gran disgusto al escuchar extraños ruidos en el cuarto contiguo.

En la siguiente escena, la pantalla negra va dejando paso progresivamente al color blanco de la puerta, que al ser abierta por la mano de Oskar permite ver a Matzerath fornicando con Maria. Todo ello genialmente filmado por la cámara subjetiva situada a la altura de Oskar. A continuación, un *travelling* subjetivo acerca al espectador al diván sobre

⁵⁷⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 270.

el que fornican Matzerath y Maria. La acción transcurre igual que en el referente literario: Oskar, enfurecido, se sube encima de Alfred, presiona con su tambor sobre el cuerpo de éste para que copule dentro de la amante traidora. De esta acción resultará que el hijo que nazca también tendrá dos padres. Para la ocasión, el discurso filmico recrea con gran acierto los diálogos del pasaje literario en cuestión:

Oskar trat, aus dem Hausflur, vom Dachboden kommend, wo er nachgedacht hatte, mit seiner Trommel im Wohnzimmer ein. Die beiden bemerkten mich nicht. Hatten die Köpfe in Richtung Kachelofen. Hatten sich nicht einmal richtig ausgezogen. Dem Matzerath hing die Unterhose in den Kniekehlen. Seine Hose häufte sich auf dem Teppich. Marias Kleid und Unterrock hatten sich über den Büstenhalter bis vor die Achseln gerollt. Die Schlüpfen schlingerten ihr am rechten Fuß, der mit dem Bein, häßlich verdreht, von der Chaiselongue hing. Das linke Bein lag abgeknickt, wie unbeteiligt, auf den Rückpolstern. Zwischen den Beinen Matzerath. [...] Nur als die Uhr dreiviertel schlug, stockten beide, solange das Läutwerk seine Pflicht tat, und er sagte, wie vor dem Läuten wieder gegen sie arbeitend: «Jetzt is dreiviertel.» Und dann wollte er von ihr wissen, ob es so gut sei, wie er es mache. Sie bejahte die Frage

Matzerath liegt samt der nach Luft schnappenden Maria auf dem Sofa. Ihm hängt die Hose in den Kniekehlen. Ihr Kleid und Unterrock haben sich über den Büstenhalter bis vor die Achseln gerollt. Die Schlüpfen schlingern an Marias rechtem Fuß, der mit dem Bein, häßlich verdreht, vom Sofa hängt. Das andere Bein ruht, abgeknickt, wie unbeteiligt, auf dem Purpurpolster. Zwischen den Beinen Matzerath. Die Standuhr schlägt.

Matzerath hält einen Moment inne und hört zu, dann stellt er fest —
Matzerath

Jetzt' is dreiviertel.

— und arbeitet weiter.

Maria (atemlos)

... 'n beßchen noch ... Alfred ... nur'n beßchen noch ... aber paß auf! Paß bloß auf!

Matzerath

Ich mach dat schon, ich mach dat schon.

mehrmals und bat ihn, vorsichtig zu sein. Er versprach ihr, ganz bestimmt vorsichtig zu sein. Sie befahl ihm, nein, legte ihm ans Herz, diesmal besonders aufzupassen. Dann erkundigte er sich, ob es bei ihr bald soweit sei. Und sie sagte: gleich ist soweit. Da hatte sie wohl einen Krampf in jenem Fuß, der ihr von der Chaiselongue hing, denn sie stieß den in die Zimmerluft, doch die Schlüpfer blieben dran hängen. Da biß er wieder ins Sammetkissen, und sie schrie: geh weg, und er wollte auch weg, doch dann konnte er nicht mehr weg, weil Oskar drauf war auf den beiden, bevor er weg war, weil ich ihm die Trommel ins Kreuz und die Stöcke aufs Blech schlug, weil ich das nicht mehr hören konnte: weg und geh weg, weil mein Blech lauter war als ihr weg, weil ich das nicht duldete, daß er wegging, genau wie Jan Bronski immer von Mama weggegangen war; denn Mama hatte auch immer weg gesagt, zu Jan, weg, zu Matzerath, weg.⁵⁸⁰

Maria

Gleich is sowait ... 'n beßchen noch Matzerath

Ja, ja ... ich paß schon auf.

Maria (schreit)

Weg jetzt! Weg!

Sie will ihn zurückstoßen —aber da hält es den Oskar nicht mehr an der Tür. Er springt hinzu. Seine kleinen Trommlerfäuste hauen dem Matzerath das Blech ins schweißnasse Kreuz, daß der vergißt wegzugehen, auch nicht kann, weil Oskar ihm auf dem Rücken sitzt.⁵⁸¹

La cámara subjetiva situada a la altura de Oskar resalta su debilidad cuando Matzerath, quien parece un gigante al ponerse de pie, furioso, arremete contra él:

⁵⁸⁰ Ibid., p. 271.

⁵⁸¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 134.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Es gelang Matzerath, mich abzuschütteln, als es schon zu spät war. Deswegen schlug er mich.⁵⁸²

Erst als es schon zu spät ist, gelingt es dem Matzerath, Oskar abzuschütteln; wütend schlägt er auf ihn ein.⁵⁸³



Matzerath y Maria amándose apasionadamente.



Oskar se venga de Matzerath y de su traidora amante Maria.

⁵⁸² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 273.

⁵⁸³ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 134.

La discusión posterior entre Maria, que defiende a Oskar, y Matzerath ha sido trasladada al discurso filmico con gran fidelidad al referente literario: los dos adultos se gritan el uno al otro mientras el protagonista principal los observa. Después, Matzerath recoge sus cosas y se marcha. Maria se queda, llorando por la situación que ha sido superior a sus fuerzas. Obsérvese la muy lograda adaptación de los diálogos, que recogen casi la totalidad de los insultos y de las duras palabras:

Maria nahm Oskar in Schutz und machte Matzerath Vorwürfe, weil es ihm nicht gelungen war, vorsichtig zu sein. Matzerath verteidigte sich wie ein alter Mann. Maria sei Schuld, redete er sich heraus, sie hätte mit einmal zufrieden sein sollen, aber sie könne wohl nicht genug bekommen. Daraufhin weinte Maria, sagte, bei ihr gehe das nicht so schnell mit reinraus und fertig, da müsse er sich eine andere suchen, sie sei zwar unerfahren, aber ihre Schwester Guste, die ja im «Eden» sei, wisse Bescheid und habe ihr gesagt, so fix gehe das nicht, aufpassen solle Maria, es gebe Männer, die seien nur darauf aus, ihren Rotz loszuwerden, und er, Matzerath, sei wohl auch so einer, aber das mache sie nicht mehr mit, bei ihr müsse es gleichfalls klingeln wie eben. Aber deshalb hätte er trotzdem aufpassen müssen, das sei er ihr wohl schuldig, dieses bißchen	Maria (geht dazwischen) Wirste das lassen! Alfred! Laß das! Was kann es Jungchen für, wenn du nicht aufpaßt?! Matzerath Ich? Wer hat gesagt, noch'n beßchen? Hm? Dat hast du gesagt, du hast ... Maria (fällt ihm ins Wort) Ich hab' gesagt: paß auf, und gleich is sowait - aber es war nich mall! Matzerath (schreit) Ihr könnt nie genug kriegen! Da seid ihr alle jleich! Maria (während sie zu weinen anfängt) Reinrausunfertig denkt sich so ainer wie du, aber da kannste dich aine andere suchen, bei mir jeht's nich so fix bisses klingelt, aber du nimmst ja nich 'n beßchen Rücksicht...nimmst du. Matzerath (Die Hosen hochziehend)
--	--

⁵⁸⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 272 – 273.

Rücksichtnahme. Dann weinte sie und saß immer noch auf der Chaiselongue. Und Matzerath schrie in Unterhosen, er könne das Geheule nicht mehr anhören; dann tat ihm sein Zornesausbruch leid, und er vergriff sich wieder an Maria, das heißt, er versuchte sie unterm Kleid, wo sie noch blank war, zu streicheln, und das machte Maria wütend.

Oskar hatte sie noch nie so gesehen. Rote Flecken bekam sie im Gesicht, und die grauen Augen wurden immer dunkler. Einen Schlappschwanz nannte sie Matzerath, der sich daraufhin die Hose langte, hineinstieg und sich zuknöpfte. Er könne ruhig abhauen, schrie Maria, zu seinen Zellenleitern, das seien auch so Schnellspritzer. Und Matzerath griff sich sein Jackett, dann den Türdrücker und versicherte, er werde jetzt andere Saiten aufziehen, den Weiberkram habe er restlos satt; wenn sie so geil sei, solle sie sich doch einen Fremdarbeiter angeln, den Franzos, der das Bier bringe, der könne es sicher besser. Er, Matzerath, stelle sich unter Liebe etwas anderes vor als nur Sauereien, er gehe jetzt seinen Skat dreschen, da wisse er, was ihn erwarte.⁵⁸⁴

Dat Jeheule han ich vielleicht jestrichen, dat kann ich fit hören.

Maria

So hau doch ab! Mach rüber zu dame Zellenleiter du Schlappschwanz.

Matzerath (gleichzeitig)

Andere Saiten werd' ich aufziehn, dat kannste mir jlauben! So enne Weiberkram!

Maria

...das sinn auch so Schnellspretzer wie du... hau ab, hau bloß ab!

Matzerath greift sich sein Jackett und den Türdrücker. Matzerath

Such dir enne Fremdarbeiter, wenn du so jeil bist! Vielleicht de Franzos, der 't Bier bringt, de macht dir dat sicher besser! Ich stell mir unter Liebe wat anders vor als nur Sauereien!!⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, pp. 134 – 135.

Después, Oskar enciende la radio, que emite la canción *Kann denn Liebe Sünde sein?* de Zarah Leanders, y se dirige a la cocina, donde está Maria sentada sobre una cacerola de agua limpiándose sus órganos genitales. Se aprecia aquí una pequeña variación respecto al referente literario. En este último texto, por el contrario, es Maria quien conecta el aparato radiofónico y suenan compases de vals, que son interrumpidos por un comunicado que anuncia el nivel de agua de algunos ríos alemanes:

Dann stellte sie das Radio an, bemühte sich zuzuhören, als die Wasserstandsmeldungen der Weichsel und Nogat durchgegeben wurden, zog sich, als nach der Verkündung des Pegelstandes der unteren Mottlau Walzerklänge angekündigt wurden und auch zu Gehör kamen, plötzlich und unvermittelt die Schlüpfer wieder aus, ging in die Küche, ließ eine Schüssel klappern, Wasser laufen, das Gas hörte ich puffen und vermutete: Maria hat sich zu einem Sitzbad entschlossen.⁵⁸⁶



Maria hace frente al furioso Matzerath, que quiere agredir a Oskar.

La inclusión de la canción de Zarah Leanders resulta muy acertada; actúa como gran contrapunto al final de la relación sexual entre Maria y

⁵⁸⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 273.

Matzerath. Su contenido indica explícitamente que el amor de Maria se ha convertido en pecado.

La cámara muestra un plano de conjunto de Maria y Oskar en la cocina. Este último abre una bolsa de polvo efervescente, vacía su contenido sobre la palma de la chica, al cual le añade su saliva. A su requerimiento ella responde con un insulto y una agresión. Esta acción es recreada con gran ingenio por el discurso filmico. La única diferencia respecto al referente literario, es que en este texto el escenario donde transcurren los hechos es la sala de estar:

Unter den Tisch kletterte Oskar, kauerte sich zu Marias leicht nach innen verdrehten Füßen, griff ihre linke, mit den Fingerspitzen fast den Teppich berührende Hand, drehte die, bis ich den Handteller einsehen konnte, riß mit den Zähnen das Tütchen auf, streute den halben Inhalt des Papiers in die mir willenlos überlassene Schüssel, gab meinen Speichel dazu, beobachtete noch das erste Aufbrausen und erhielt dann von Maria einen recht schmerzhaften Fußtritt gegen die Brust, der Oskar auf den Teppich bis unter die Mitte des Wohnzimmertisches warf.⁵⁸⁷

Oskar will den Tröster spielen, nähert sich ihr, holt ein grünes Tütchen aus der Hosentasche, das er mit den Zähnen aufreißt. Den halben Inhalt des Papiers streut er in den ihm willenlos überlassenen Handteller und gibt seinen Speichel dazu.

Maria aber reagiert unmutig, klatscht seinen Hinterkopf, gibt Oskar einen Fußtritt, der ihn auf den Teppich bis unter die Mitte des Wohnzimmertisches wirft.

Maria (aufspringend)

Du Jiftzwerg! Du überjeschnappter Gnom! Du jehörst in die Klappsmühle, du verfluchte Drecksau!⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Ibid., p. 275.

⁵⁸⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 136.



Oskar quiere mantener juegos eróticos con Maria.

Del mismo modo, el discurso filmico recrea la venganza que Oskar lleva a cabo contra la agresora. Llama la atención la fuerza de su rencorosa mirada cuando observa a Maria, quien se acerca a él para hacer las paces:

Launisch wie Maria sein konnte, ließ sie von mir ab, lachte gutmütig, stellte mit einem einzigen Griff das Radio wieder an, kam, den Walzer mitpfeifend, auf mich zu, um mir, wie ich es eigentlich gerne hatte, versöhnlich das Haar zu streicheln.	Das aufgebrachte Mädchen beruhigt sich rasch wieder, lacht gutmütig. Maria
Ganz nah ließ Oskar sie herankommen und schlug ihr dann mit beiden Fäusten von unten nach oben genau da hin, wo sie den Matzerath eingelassen hatte. ⁵⁸⁹	Is ja man nich so jemeint, Oskarchen Sie geht zu ihm, um ihm versöhnlich über das Haar zu streichen. Oskar jedoch rappelt sich hoch, läßt sie ganz nahe herankommen und schlägt ihr dann mit beiden Fäusten von unten nach oben genau da hin, wo sie zuvor den Matzerath eingelassen hat. ⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 276.

⁵⁹⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 136.



Maria arremete contra Oskar.



Oskar lanza una mirada vengativa a su traidora amante Maria.

2. 11. 8. Quincuagésimo sexta secuencia

La secuencia se inicia con una escena que recrea magistralmente una escena literaria de apenas unas líneas: «Nach einer Woche schleppte der alte Heilandt mein hölzernes Kinderbett die Treppe hoch»,⁵⁹¹. El discurso filmico la desarrolla y amplía con gran acierto. La cámara subjetiva situada a la altura de Oskar muestra al viejo Heilandt y a Matzerath transportando la camita del protagonista: «Matzerath und der alte Heilandt transportieren Oskars Kinderbett aus dem Zimmer»,⁵⁹².

⁵⁹¹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 284.

⁵⁹² *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 137.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Mediante las palabras de su presunto padre en el texto filmico se informa al espectador, al igual que el texto literario al lector, que el tamborilero vivirá fuera de la casa, pero se omite el lugar exacto: la casa de Mutter Truczinski, la madre de Maria:

Matzerath [dirigiéndose a Oskar]: Da hast du dein eigenes Zimmer, du bist ja siebzehn!⁵⁹³

Sin embargo, el texto prefilmico es más fiel al referente literario, aportando así dicha información:

Zwei Tage später wurde ich von Maria mit einer neuen Trommel versorgt und zu Mutter Truczinski in die nach Kaffee-Ersatz und Bratkartoffeln riechende Wohnung in der zweiten Etage gebracht. ⁵⁹⁴	Matzerath Das Bett kommt rauf zu Mutter Truczinski – da haste dann dein eigenes Zimmer, bist ja schon siebzehn! ⁵⁹⁵
---	---



Matzerath comunica a Oskar que tendrá una habitación propia en otra casa.

⁵⁹³ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

⁵⁹⁴ *Die Blechtrommel*, *op. cit.*, p. 284.

⁵⁹⁵ *Die Blechtrommel als Film*, *op. cit.*, p. 137.

Maria, cuyo vientre hinchado indica que se encuentra en un grado avanzado de gestación, observa con ilusión los vestidos de la difunta Agnes y se prueba por encima uno de color rojo. Los hechos reflejados en la pantalla indican indirectamente que Maria y Matzerath se han casado, recogiendo así con gran ingenio el discurso filmico, de forma muy resumida, la información aportada por una escena literaria, en la que se narra tal acontecimiento:

Greff war mit Fritz Truczinski, der Heimaturlaub bekommen hatte, Trauzeuge jener Ehe, die zwischen Maria Truczinski und Alfred Matzerath geschlossen wurde. Da Maria genau wie ihr Gatte protestantischer Konfession war, ging man nur aufs Standesamt. Das war Mitte Dezember. Matzerath sagte in der Parteiuniform sein Ja. Maria war im dritten Monat.⁵⁹⁶

Por ello, se supone que se ha optado por no incluir en el texto filmico un texto en *over* de Oskar basado en otro del referente literario que también alude al embarazo de Maria y su boda con Matzerath:

...denn Anfang November bestand kein Zweifel mehr, Maria war schwanger, Maria war im zweiten Monat und ich, Oskar, war der Vater. Das glaub ich noch heute, denn die Geschichte mit Matzerath passierte erst viel später, zwei Wochen...⁵⁹⁷

Oskars Stimme

Anfang November bestand kein Zweifel mehr: Maria war schwanger. Sie war im zweiten Monat schwanger und Oskar war der Vater. Denn erst zehn Tage nachdem ich Maria geschwängert hatte, passierte die dumme Geschichte mit Matzerath, der sich mein Vater nannte und beschloß, meine Maria zu heiraten.⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 282.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁹⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 137.



Maria se prueba un vestido de la difunta Agnes.

Los hechos reflejados en la pantalla son acompañados por el ritmo lento y pesado del tambor de Oskar, quien expresa así, sin palabras, su tristeza y rabia contra ambos; estado anímico, que le llevará, ya en la escena siguiente, a intentar provocar el aborto a Maria. Mientras ella duerme en el sofá, intenta clavarle unas tijeras en su estómago. El abrupto movimiento de Oskar la despierta y ella le quita enfadada las tijeras. La escena ha sido adaptada con gran fidelidad al discurso filmico:

So stand ich auf. Du mußt sehen, was sich da machen läßt. So ging ich hin zum Bauch und nahm etwas mit beim Hingehen. Du solltest da ein bißchen Luft machen, das ist eine üble Blähung. Da hob ich, was ich beim Hingehen mitgenommen hatte, suchte mir eine Stelle zwischen Marias auf dem Bauch mitatmenden Patschhänden. Du solltest jetzt endlich zum Entschluß kommen, Oskar, sonst öffnet Maria die Augen. Da fühlte ich mich auch schon beobachtet, blickte aber weiterhin auf Marias leicht zitternde linke Hand, bemerkte zwar, daß sie die rechte Hand wegzog, daß die rechte Hand etwas vorhatte, und war auch nicht sonderlich erstaunt, als Maria mit der rechten Hand die Schere aus Oskars Faust drehte.⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 283.



El vengativo Oskar se dispone a provocar el aborto a su traidora amante.



Maria sorprende a Oskar en el último momento.

No obstante, se pueden apreciar unas pequeñas omisiones y diferencias operadas por el discurso filmico sobre el texto literario. En la correspondiente escena literaria, hay una mosca revoloteando por la sala de estar y se escucha la radio emitiendo un parte sobre la conquista de Creta; además, Oskar no toca el piano, sino su tambor y está sentado en su banquito delante de la ventana:

Ich saß vor dem Fenster auf meinem Bänkchen und beobachtete Marias Leib auf der Chaiselongue. Sie atmete schwer und hielt die

Augen geschlossen. Ab und zu schlug ich mürrisch auf mein Blech ein. Aber sie rührte sich nicht und zwang mich dennoch, mit ihrem Bauch in einem Zimmer atmen zu müssen. Gewiß, da gab es noch die Uhr, die Fliege zwischen Scheibe und Gardine und das Radio mit der steinigen Insel Kreta im Hintergrund.⁶⁰⁰

Asimismo, la falta de un texto en *over* que explique los motivos que le inducen a matar al futuro bebé puede hacer pensar al espectador no conocedor de la novela que intenta hacerlo porque es de Matzerath, cuando el verdadero motivo que le lleva a realizar tan malvado propósito es la estremecedora idea de que su hijo llevará el nombre de su odiado y presunto padre:

Je dicker meine Geliebte wurde, um so mehr steigerte sich Oskars Haß. Dabei hatte ich nichts gegen die Schwangerschaft einzuwenden. Nur daß die von mir gezeugte Frucht eines Tages den Namen Matzerath tragen sollte, nahm mir alle Freude an dem zu erwartenden Stammhalter.⁶⁰¹

2. 11. 9. Quincuagésimo séptima secuencia

El siguiente pasaje que presenta el texto filmico, se inicia con una escena adaptada que en el referente literario precede a la muerte de Greff. El cambio realizado es fruto del ingenio de los escritores del guión en la habitual recreación, invención y reordenamiento de escenas y secuencias que actúan de “bisagra” para dotar al discurso filmico de una mayor agilidad narrativa. Según el orden seguido por el discurso literario, Oskar, antes de subir a la habitación de la señora Greff, visita al marido de ésta en la tienda:

⁶⁰⁰ Ibid., p. 283.

⁶⁰¹ Ibid., p. 282.

Er, der sich jahrelang nicht um mich gekümmert hatte, zeigte sich enttäuscht, wenn ich nach einem halben Stündchen seinen zur Werkstatt gewandelten Laden verließ und seine Frau, Lina Greff, aufsuchte.⁶⁰²

Los guionistas, sin embargo, han debido considerar que la adaptación de la anterior escena literaria hubiese entorpecido el discurrir de la trama filmica, y vuelven a hacer gala de su creativa y peculiar técnica de montaje narrativo, con la consabida selección de escenas y la correspondiente construcción de nuevos diálogos, en este caso en boca de Lina. Tanto el texto filmico como el texto prefilmico relatan la misma situación: delante de la tienda de los Greff deambula de un lado a otro solo con su tambor de hojalata. Un plano en contrapicado presenta a Lina Greff asomándose en camisón a la ventana y diciéndole que suba a su cuarto, diálogos que enriquecen el pasaje literario en cuestión:

Die Greffsche im Nachthemd, den Kopf voller Lockenwickler, ein Kopfkissen vor der Brust haltend, zeigte sich über dem Kasten mit den Eisblumen. «Na komm doch rain, Oskarchen. Worauf warteste noch, wo's draußen so frisch is!» ⁶⁰³	Oskar geht vor Greffs Gemüseladen auf und ab. Es liegt ein wenig Schnee. Lina Greff erscheint am Fenster, im Nachthemd, den Kopf voller Lockenwickler; ein Kopfkissen vor die Brust haltend, zeigt sie sich über dem Kasten mit den Eisblumen.
---	--

⁶⁰² Ibid., p. 294.

⁶⁰³ Ibid., p. 296.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Lina

Na, komm doch rain, Oskarchen!
Worauf wartest du noch, wo's draußen
so fresch is!

Oskar macht zwei, drei verlegene
Schritte und folgt ihrer Einladung.⁶⁰⁴

Se advierten pequeños cambios diferenciales. En la escena literaria, no sólo los diálogos, volvemos a recordar, son distintos, tampoco Oskar anda de un lado a otro, sino que toca su tambor y mira hacia la tienda de Matzerath:

Ich stellte mich vor die verschlossene Gemüsehandlung, blickte zu unserem Geschäft zurück, bemerkte, daß sich Matzerath im Inneren des Ladens befand; dann erst wirbelte ich vorsichtig, auf das empfindliche Ohr der Greffschen hoffend, meiner Blechtrommel einige Takte ab. Es brauchte nur wenigen Lärm, und schon öffnete sich das zweite Fenster rechts neben der Ladentür.⁶⁰⁵



Oskar camina junto a la tienda de los Greff.

⁶⁰⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 138.

⁶⁰⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 296.



La señora Greff invita al joven Oskar a su habitación.

La siguiente escena recrea con gran acierto la situación descrita en el correspondiente pasaje literario:

Trat Oskar ein, winkte sie vom Bett her: «Ach du best es, Oskarchen. Na komm beßchen näher, und wenn de willst inne Federn, weil kalt is inne Stube und der Grell nur janz mies jehaizt hat!» So schlüpfte ich zu ihr unter das Federbett, ließ meine Trommel und jene beiden Stöcke, die gerade im Gebrauch waren, vor dem Bett liegen, und erlaubte nur einem dritten, abgenutzten und etwas faserigen Trommelstock, mit mir der Lina einen Besuch abzustatten, mich entkleidete, bevor ich bei Lina zu Bett ging. In Wolle, in Sammet und in Lederschuhén stieg ich ein und fand nach geraumer Zeit, trotz anstrengend einheizender Arbeit, in derselben, fast unverrückten Kleidung aus den verfilzten Federn heraus.⁶⁰⁶

Lina Greff liegt schon wieder im Bett, das an der Wand hinter dem ihres Mannes steht.

Oskar bleibt in der Tür stehen.

Lina

Na, Oskarchen, komm beßchen näher und wenn de willst inne Federn, weil kalt

is inne Stube und der Greff nur janz mies jeheizt hat, mit seine Abhärtungen.

Oskar kommt zögernd näher. Sie schlägt die Bettdecke zurück. In Kleidern und Stiefeln steigt Oskar zu der Schlampe mit der etwas stupiden Üppigkeit.⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ Ibid., p. 294.

⁶⁰⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 138.

Asimismo, se hace alusión a la homosexualidad de Greff. Tal información no es, como sucede en el referente literario, aportada directamente por Oskar, sino que se ha optado por ponerla en boca de Lina, explicando así al mismo tiempo el motivo por el cual ella busca la satisfacción sexual, que su marido no le proporciona, con Oskar:

Greff liebte die Jugend. Er liebte die Lina.
Knaben mehr als die Mädchen. Der Greff will sich abhärten. Er liebt
Eigentlich liebte er die Mädchen das Straffe, die Jugend, aber er liebt die
überhaupt nicht, liebte nur die Jungens mehr als die Mädchen. Die
Knaben. Oftmals liebte er die Knaben liebt er eigentlich überhaupt nicht,
mehr, als es sich durch das Absingen verstehste, Oskarchen?⁶⁰⁹
von Liedern ausdrücken ließ.⁶⁰⁸



Oskar sube vestido a la cama de la Señora Greff.

Cabe mencionar que la relación de Oskar con la señora Greff contrasta más que la que mantenía con Maria. Lina es una señora que podría ser perfectamente su madre, y cuando el pícaro se introduce dentro de sus sábanas se suscita un tono humorístico.

⁶⁰⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 278.

⁶⁰⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 138.

Muy acertada resulta, también, la insistencia de la cámara en un plano de detalle de un cactus congelado en forma de falo, y que también recoge el texto prefilmico: «Auf dem Fensterbrett steht ein erfrorener Kaktus»⁶¹⁰. De esta imagen se infiere, como es evidente, también la frustración sexual de la mujer.



Plano de detalle del congelado cactus con forma de falo en la repisa de la ventana.

Las palabras de Lina haciendo referencia a la homosexualidad de su marido son completadas por un plano secuencia que presentan al pederasta llegando a la tienda en bicicleta, con un niño sentado en la barra del velocípedo delante de sus piernas, y acompañado de otros más, también en bicicleta. El degenerado homosexual y sus chicos entonan la canción de los gansos salvajes:

Während das Lied der Wildgänse erklingt- ...Fahrt durch die nachtdurchwogte Welt, graureisige Geschwader, Fahlhelle zuckt und Schlachtruf grellt, weit wallt und wogt der Hader. – kommen Greff und seine Jungen zurück in den Labesweg, stellen ihre Räder an die Mauer und verschwinden im Gemüseladen.⁶¹¹

⁶¹⁰ Ibid., p. 138.

⁶¹¹ Ibid., p. 139.



El homosexual Greff disfruta con sus niños.

Mediante la inclusión de la melodía, el discurso fílmico recoge su afición por el canto, aunque no con la misma exactitud que en el referente literario; texto en el que por cierto también se relata que canta con sus niños:

...dennoch kamen die ehemaligen Pfadfinderliche in Zivil oder in neuer Uniform häufig und regelmäßig zu ihrem ehemaligen Oberpfadfinder, um mit jenem, der vor seiner, vom lieben Gott geliehenen Gärtnerschürze eine Gitarre zupfte, Morgenlieder, Abendlieder, Wanderlieder, Landsknechtlieder, Erntelieder, Marienlieder, in- und ausländische Volkslieder zu singen.⁶¹²

La melodía entonada por Greff y los niños enlaza con otro plano-secuencia en el que se recrea con acierto la situación inferida del pasaje literario en cuestión y que, por cierto, no aparece en texto prefílmico, obedeciendo así al magnífico ingenio improvisador de los realizadores de la película. De nuevo la cámara traslada al espectador a la habitación de la señora Greff. Allí se ve a Oskar, quien tras mantener relaciones sexuales plenas con la señora Greff, sale de la cama, se abrocha la cremallera, recoge su tambor y se marcha.

⁶¹² *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 277.



El pequeño Oskar tras mantener relaciones sexuales plenas con la señora Greff.

2. 11. 10. Quincuagésimo octava secuencia

La presente secuencia narra el banquete bautismal del bebé Kurt. Aquí el discurso filmico recurre a su particular forma de unir situaciones, recogiendo así las principales ideas y motivos ofrecidos en la segunda mitad del capítulo literario *Die Ohnmacht zu Frau Greff tragend*; igualmente, omite algunas situaciones de las correspondientes escenas literarias. Todo esto, unido a los acostumbrados cambios e invenciones, y a la supresión de algunos personajes, ya anunciada al inicio de nuestra investigación, hacen que la secuencia presente numerosas diferencias respecto al pasaje literario en cuestión.

Comenzamos con los personajes. Los comensales del banquete bautismal en la escena filmica son Greff, Scheffler, Matzerath, Maria, Lina, Gretchen, *Mutter Truchinski*, Anna, Vinzent y Oskar. En la correspondiente situación narrada por el referente literario, además de estos, asisten Guste, la hermana de Maria, Hedwig, la viuda de Jan, y Ehlers, líder local de los campesinos bálticos y marido de esta última.

El inicio de la secuencia se realiza en el texto prefilmico: «Das Baby im Körbchen, ein Nazifähnchen vorm Gesicht»⁶¹³. del mismo modo que en el texto filmico: un plano en picado presenta al pequeño Kurt en su cochecito. Delante de él la mano de Greff mostrándole la banderita nazi; sólo con la diferencia de que en este último texto la imagen resulta ser escalofriante. Sin duda alguna, este comienzo secuencial inventado por el discurso filmico tiene como finalidad impactar en el espectador.



Terrible e impactante imagen. La insignia nazi es colocada frente al bebé.

El discurso filmico transmite el rechazo a la pequeña burguesía alemana de la época compuesta de oportunistas y simpatizantes, que primero apoyaron a los nazis para tomar el poder y luego celebraban las criminales victorias de su ejército al invadir países que querían vivir en paz. Greff sonriente coloca el símbolo nazi sobre un mapa clavado en la pared, a la vez que comenta las victorias alemanas en el frente oriental con Scheffler y Matzerath. Los tres se consideran muy importantes y, como la gran mayoría de los pequeño-burgueses alemanes nazis de la época que son, pretenden creer que ellos dictan la historia. Al respecto, los diálogos tienen como base las situaciones de las escenas literarias a las que se hizo alusión en párrafos anteriores, pero también han sido inventados otros para proporcionar una mayor agilidad narrativa al discurso filmico:

⁶¹³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 140.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Scheffler

Im Osten geht's stramm vorwärts.

Matzerath

Viel zügiger als anno Fünfzehn, als ich dabei war.

Scheffler

Leningrad fällt in den nächsten Tagen

Greff

Oder Kiew, das ist wichtiger wegen den Erdölvorkommen da unten.

Scheffler

Am wichtigsten ist Moskau.

Matzerath

Herrgott, wenn ich dabei sein könnte!

[...]

Matzerath

Aber ihr seht ja: ich bin unabhömmlich hier an der Heimatfront.

Scheffler

Moskau muß dem Erdboden gleichgemacht werden, damit wir diese Menschen nicht auch alle noch ernähren müssen im Winter, das weiß der Führer.

[...]

Scheffler

Ich nehme an, Strafbataillon.

Matzerath

Aushungern! Alle Feinde aushungern! Damit ist der Krieg gewesen!

Brust oder Keule?

Selbstverständlich mit Apfelfüllung und Beifuß dran.

Scheffler

Die Völker Europas auf unserer Seite: der tapfere Finne...

Matzerath

Keine Gans ohne Beifuß.

Greff

Und die Mayaren, Rumänen!⁶¹⁴

⁶¹⁴ Ibid., pp. 140 – 141.

Del anterior diálogo filmico destacan algunas bárbaras y criminales frases de los nazis Matzerath y Greff sobre lo que hay que hacer con el enemigo, recordándose así el odio racial que los germanos tenían a los rusos en la época de la Segunda Guerra Mundial.



Los pequeño-burgueses germano-nazis Scheffler y Greff comentan las victorias del criminal ejército alemán en los frentes europeos.

Tampoco olvida el discurso filmico las referencias literarias al sacrificio que hacían los hijos de los pequeño-burgueses, quienes tenían que soportar el peso de la guerra. Unas palabras en boca de *Mutter Truczinski* hacen alusión al traslado de un hijo suyo, Herbert, al frente del este:

Mutter Truczinski (zu ihm und Oskar)

Mein Herbertchen hamse jetzt auch nach Rußland verbracht. Da ist er in die Kämpfe verwickelt.⁶¹⁵

Aquí se puede apreciar un pequeño cambio. En el referente literario es Fritz el hijo suyo que tiene que luchar en el este, y no es ella la que comenta tal hecho, sino Oskar:

⁶¹⁵ Ibid., p. 141.

Fritz Truczinski, der es bislang in Paris so unterhaltsam gehabt haue, mußte in östliche Richtung eine Reise antreten, die so bald nicht aufhören sollte und mit keiner Fronturlauberreise zu verwechseln war.⁶¹⁶

Las referencias literarias al rico menú son también recogidas por el discurso filmico, aunque la mayor parte de los alimentos no son los mismos que los mencionados en el referente literario. Mediante planos de detalle se pueden ver el plato principal, el ganso que la abuela Anna regala a Matzerath en otra escena literaria: «...als meine Großmutter unter die vier Rösche griff und das Taufgeschenk, eine ausgereifte Gans, hervorholte»⁶¹⁷, una bandeja con carne, que no se sabe de qué tipo es, y, aunque se recoge la referencia literaria al carácter vegetariano de Greff, no son mostrados los alimentos que él come en la escena literaria. Asimismo, en esta escena los comensales toman en primer lugar sopa de tortuga y el plato principal es el asado de cerdo. El único plato común en ambos textos es el puré de patatas, que es mostrado también por un plano de detalle. No obstante, pese a estas diferencias, el discurso filmico ha sabido inventar con sumo acierto los diálogos que hacen referencia a la comida y que pueden inferirse de la correspondiente situación literaria:

Dort machten sie gerade Schluß mit der Mockturtlesuppe. Maria brachte die grünen, süßen Büchsenersbensen in Butter. Matzerath, der für den Schweinebraten verantwortlich war, servierte die Platte eigenhändig, ließ das Jackett von sich fallen, schnitt hemdsärmelig Scheibe um Scheibe und machte ein solch zärtlich enthemmtes Gesicht über dem mürb saftigen Fleisch, daß ich wegblicken mußte.

⁶¹⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 285.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 287.

Für den Gemüsehändler Greff wurde extra serviert. Büchsenespargel, hartgekochte Eier und Sahne mit Rettich bekam er, weil Vegetarier kein Fleisch essen. Jedoch nahm er wie alle anderen einen Klacks von den Stampfkartoffeln, begoß die aber nicht mit der Bratensoße, sondern mit gebräunter Butter, die die aufmerksame Maria ihm in einem zischenden Pfännchen aus der Küche brachte.⁶¹⁸



Plano de detalle del rico y succulento ganso.

Sí se recogen, sin embargo, con toda fidelidad las referencias a la bebida de los comensales. El color verde transparente del vaso que bebe Greff, que bien puede ser mosto, destaca entre los de cerveza que toman los demás: «Während die anderen Bier tranken, hatte Greff Süßmost im Glas»⁶¹⁹.

El texto filmico traduce en imágenes el resentimiento de Oskar hacia la *Vanille*, palabra con la que identifica a Maria, su traidora amante, en el referente literario. Echa una mirada triste y disgustada a Matzerath y la chica en el momento que ambos se besan, situación casi idéntica a la correspondiente literaria; únicamente se da una pequeña diferencia sin

⁶¹⁸ Ibid., p. 288.

⁶¹⁹ Ibid., p. 288.

importancia, la letra impresa no los presenta besándose sino agarrándose de la mano:

O hätte es doch eine andere Soße oder überhaupt keine Soße zu dem Schokoladenpudding gegeben! Aber es gab Vanillesoße. Dickflüssig, gelbflüssig: Vanillesoße. Eine ganz banale, gewöhnliche und dennoch einzigartige Vanillesoße. Es gibt wohl nichts Fröhlicheres aber auch nichts Traurigeres auf dieser Welt als eine Vanillesoße. Sanft roch die Vanille vor sich hin und umgab mich mehr und mehr mit Maria, so daß ich sie, die aller Vanille Anstifterin war, die neben dem Matzerath saß, die dessen Hand mit ihrer Hand hielt, nicht mehr sehen und ertragen konnte.⁶²⁰



Oskar observa disgustado a Maria y Matzerath.



Matzerath y Maria.

Oskar, que ya no aguanta más, agarra el carrito de Kurt para marcharse a otra habitación. En el referente literario Oskar tampoco soporta la situación, pero no abandona la sala de estar, sino que se desliza de su silla infantil hacia las faldas de Lina para olvidar a la *Vanille*:

Von seinem Kinderstühlchen rutschte Oskar, hielt sich dabei am Rock der Greffschen fest, blieb ihr, die oben löffelte, zu Füßen liegen

⁶²⁰ Ibid., p. 289.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

und genoß zum erstenmal jene, der Lina Greff eigene Ausdünstung, die jede Vanille sofort überschrie, verschluckte, tötete.

So säuerlich es mich auch ankam, verharrte ich dennoch in der neuen Geruchsrichtung, bis mir alle mit der Vanille zusammenhängenden Erinnerungen betäubt zu sein schienen. Langsam, lautlos und krampflos überkam mich ein befreiender Brechreiz. Während mir die Mockturtlesuppe, stückweise der Schweinebraten, nahezu unversehrt die grünen Büchsenerbisen und jene paar Löffelchen Schokoladenpudding mit Vanillesoße entfielen, begriff ich meine Ohnmacht, schwamm ich in meiner Ohnmacht, breitete sich Oskars Ohnmacht zu Füßen der Lina Grell aus — und ich beschloß von nun an und tagtäglich, meine Ohnmacht zu Frau Grell zu tragen.⁶²¹

Mutter Truczinski le dirige unas palabras a Oskar antes de salir de la sala de estar; palabras que son una recreación resumida de un diálogo perteneciente a otra situación literaria, y han sido incluidas aquí para que ejerzan un mayor contraste con las que luego Oskar le dirá al niño, recogiendo así la confusión sobre la autoría paterna del bebé, quién al igual que el personaje principal tiene dos padres:

Mutter Truczinski teilte mir aufgeregt und wie eine Maus tuend die Neuigkeit mit: «Nu stell dich vor, Oskarchen, hattä doch dä Klapperstorch am Briederchen jebracht. Un ech hab schon jedacht, na, wennes man nur nech ne Marjell is, wo später Kummer macht!»⁶²²

Mutter Truczinski (zu Oskar)
Jetzt haste ein Briederchen, Oskar. Kannste mit spielen, wenn er groß is.⁶²³

⁶²¹ Ibid., p. 289.

⁶²² Ibid., p. 284.

⁶²³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 141.

En la siguiente escena la cámara enfoca un plano medio superior de Oskar con el bebé en sus brazos. Aquí, el discurso recrea y amplía con sumo acierto el emocionante, pero breve monólogo en *in* de Oskar a su hijo; palabras que también, en boca de alguien con el físico de un niño pequeño como él mismo, provocan una situación cómica. Le dice que en realidad él es su hijo, y que el día de su tercer cumpleaños le regalará un tambor de hojalata y le enseñará, si quiere, a quedarse con la altura de un niño de tres años:

Oskar nimmt das Baby auf den Schoß.

Oskar

Kurtchen, mein Sohn, immerhin biste doch mein Sohn. Wenn du drei Jahre alt wirst, schenk ich dir eine Trommel. Und wenn du nicht wachsen willst, zeig' ich dir, wie man das macht.⁶²⁴

Se pueden apreciar aquí pequeñas diferencias entre ambos textos, literario y filmico: la correspondiente escena literaria está intercalada entre las dos que narran el banquete bautismal, y no al final del evento. Por otra parte, Oskar no se lleva a su hijo en el cochecito a otra habitación porque ya se encuentra en dicho lugar; y tampoco lo coge en brazos, sino que únicamente se conforma con observarlo. Además, para poder alcanzar a verlo tiene que ayudarse con su tambor, ya que debido a su corta estatura no alcanza:

Nur die alten Frauen, die Großmutter Anna und Mutter Truczinski, waren ganz und gar den Löffeln ergeben, während Oskar sozusagen aus dem Löffel fiel, sich davonmachte, während die noch löffelten, und im Schlafzimmer die Wiege seines Sohnes suchte, denn er

⁶²⁴ Ibid., p. 141.

wollte über seinen Sohn nachdenken, während die anderen hinter den Löffeln immer gedankenloser und leergelöffelter schrumpften, wenn sie auch die Löffelsuppe in sich hineinschütteten.

Hellblauer Tüllhimmel über dem Körbchen auf Rädern. Da der Korbrand zu hoch war, erspähte ich zuerst nur etwas rotblau Verkniffenes. Meine Trommel stellte ich mir unter und konnte dann meinen schlafenden, im Schlaf nervös zuckenden Sohn betrachten. Oh, Vaterstolz, der immer nach großen Worten sucht! Da mir angesichts des Säuglings nichts einfiel als der kurze Satz: Wenn er drei Jahre alt ist, soll er eine Trommel bekommen — da mir mein Sohn keinen Aufschluß über seine Gedankenwelt gab, da ich nur hoffen konnte, er möge gleich mir zu den hellhörigen Säuglingen gehören, versprach ich ihm nochmals und immer wieder die Blechtrommel zu seinem dritten Geburtstag, stieg dann von meinem Blech und versuchte es wieder mit den Erwachsenen im Wohnzimmer.⁶²⁵



Cómica imagen de Oskar con su hijo. El espectador no puede creer lo que está viendo.

⁶²⁵ *Die Blechtrommel*, op. cit., pp. 287 – 288.

2. 12. Noveno episodio: *Los primeros amores de Oskar*

2. 12. 1. Quincuagésimo novena secuencia

La particular forma de unir situaciones a la que recurre el discurso filmico, origina la presente secuencia, que concentra con gran acierto el segundo encuentro de Oskar y su mentor Bebra, narrado en el referente literario entre las páginas 158 y 161 y vuelto a recordar, mecanismo al que recurre el referente literario con frecuencia para no olvidar los hechos anteriores, páginas más adelante: 292 y 293, con el tercer encuentro entre ambos, páginas 303 a 306.

Asimismo, conviene mencionar que en la presente y en las siguientes secuencias que narran sus aventuras con los liliputienses, Oskar, del mismo modo que en el referente literario, se comportará con ellos como un adulto.

Un plano de conjunto en picado presenta a Bebra y a otra liliputiense vestidos con uniforme militar saliendo de un edificio; ambos están rodeados de militares que les piden autógrafos. La cámara, que se va situando poco a poco a la altura de ambos, enfoca insistentemente a Bebra, quien después de firmar un autógrafo a un oficial se aleja un poco del grupo y descubre a Oskar, que le espera a las puertas del edificio para encontrarse con él. El artista lo saluda afectuosamente y lo elogia por no haber seguido creciendo. Después, el maestro le presenta a la artista que le acompaña, se trata de una italiana liliputiense llamada Roswitha Raguna, que también forma parte de la compañía artística de Bebra. Al respecto, el texto filmico sigue la descripción que de los hechos ofrece el texto prefilmico:

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Plakate des Fronttheaters.

Bebra, in der feldgrauen Uniform eines Hauptmanns der Propagandakompanie, an seinem Arm Raguna, die Signorina Roswitha, die große Somnambule, verteilen Autogramme.

Winzig neben den Luftwaffenriesen, die sie umgeben.

Bebra zählt die Panzerabschüsse am Ärmel eines Leutnants.

Bebra

... eins, zwei, drei ... fünf, sechs, sieben ... Erstaunlich!

Er entdeckt Oskar. Mit ausgestreckten Armen läuft ihm Bebra entgegen.

Bebra

Mein lieber Oskar, wie freue ich mich, Sie wiederzusehen. Habe ich es nicht gesagt: wir sind zu klein, um uns zu verlieren.

Er schüttelt ihm die Hand und betrachtet ihn.

Bebra (vertraulich)

Kein Zentimeterchen mehr. Gut, sehr gut! (ruft) Beste Roswitha, darf ich vorstellen: Oskar, ein alter Freund von mir, ich erzählte dir, diese Stimme ... Signorina Roswitha Raguna, die große Somnambule, die Freude meiner alten Tage — und auch der jungen Helden an allen Fronten.

Die Signorina ist stark geschminkt und trägt ebenfalls Uniform. Auch sie gehört zur Propagandakompanie, wie die Armbinde verrät.⁶²⁶

No obstante, al leer el anterior párrafo y contemplar el correspondiente pasaje en la pantalla se pueden apreciar algunas variaciones entre ambos discursos, prefilmico y filmico. Se omite la acción de Bebra contando los tanques aniquilados por un oficial que le pide su firma; asimismo, el espectador no conocedor de la guía filmica no puede saber que los militares pertenecen al cuerpo aéreo del ejército, y que el edificio a cuyas puertas están es un teatro.

⁶²⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, pp. 142 – 143.



Bebra se separa del grupo de militares.



Rencuentro de Oskar y Bebra.

Destaca la descripción de Roswitha realizada por el discurso filmico, tanto de su carácter como de su físico. Resulta ser idéntica a la que de ella aparece en las primeras páginas de la guía filmica:

Roswitha Raguna

Die berühmte Somnambule – Liliputanerin, zierlich, südländisch, drei Finger breit größer als Oskar, neapolitanische Schönheit aus Sachsen – gleichviel glatter wie zerknitterter Haut, kirschschwarze Mittelmeeraugen, dunkle, fruchteversprechende Stimme, blutjunge uralte Hand wie Porzellan.⁶²⁷

⁶²⁷ Ibid., p. 15.



La belleza mediterránea Roswitha Raguna.

Hacial el final de la escena puede advertirse, igualmente, otra variación entre ambos textos, prefilmico y filmico. El texto filmico pasa directamente a la escena que tiene lugar en un café, omitiendo así la invitación que Bebra le hace a Oskar para ir al café Vierjahreszeiten, y la descripción que se realiza de la forma de subir los tres liliputienses al automóvil, quienes necesitan para ello un taburete, y una vez dentro desaparecen por completo:

Bebra schickt die Autogrammjäger weg.

Bebra

Genug, meine Herren, genug!

Roswitha signiert noch schnell einen Gipsarm. Bebra winkt seinem Adjutanten, der vor ihm strammsteht.

Bebra

Mein Wagen!

Er zieht seine Handschuhe an und wendet sich an Oskar:

Freund, kommen Sie mit uns ins Vierjahreszeiten, einen Mokka trinken. Auch ich habe Ihnen viel zu erzählen.

Der Wagen fährt vor. Der Adjutant reißt den Schlag auf und stellt einen kleinen Schemel vor das überhöhte Trittbrett.

Die beiden Liliputaner und Oskar steigen ein und verschwinden völlig in dem Wagen.⁶²⁸

Ya en el café Vierjahreszeiten, los tres disfrutaban del “Moka” y de las pastas. El texto prefilmico ofrece un diálogo en el que Oskar habla de la tristeza que siente por la pérdida de varios seres queridos: su madre, su tío Jan y su proveedor de tambores. Tal conversación tiene como base una escena literaria perteneciente a la primera parte del capítulo *Herbert Truczinkis Rückens* en la que Oskar charla también en el mismo local con Roswitha y Bebra, pero únicamente les habla de la muerte de su madre, ya que las otras desgracias no han ocurrido hasta el momento. Obsérvese la agilidad narrativa con que dotan al discurso filmico los guionistas al integrar los diálogos inventados con los inferidos del pasaje literario en cuestión:

Marmortischchen, riesige Leuchter, sonnige Terrasse vor den Fenstern. Im Innern ist es schattig und leer. Bebra, Oskar und Roswitha genießen Mokka und Gebäck.

Roswitha (zum Kellner)

Haben Sie ein Törtchen, Cameriere?

Bebra

Es scheint Ihnen nicht gut zu gehen, bester Freund. Sie sind verdrossen.

Oskar

Ich habe meine arme Mama verloren, meinen Spielzeughändler, meinen mutmaßlichen Vater, meine Geliebte ...

Bebra

Ein anderer Mann?

Oskar

Mein mutmaßlicher Vater. -

Roswitha

⁶²⁸ Ibid., p. 143.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

So viel Verluste!

Bebra (seufzt)

Es ist nicht leicht, in unserer Größe auszuharren. Human bleiben ohne äußeres Wachstum, welch eine Aufgabe!

Der Kellner bringt Roswitha ein Törtchen.

Roswitha

Carissimo Oskarnello! Wie versteh' ich ihn, den Schmerz!⁶²⁹

Asimismo, el texto prefilmico también recoge las referencias literarias al elemento satánico que Roswitha descubre en Oskar al mirarle a los ojos:

Die blutjunge uralte Hand der Raguna ergriff ich. Es schlug das Mittelmeer an meine Küste, Olivenbäume flüsterten mir ins Ohr: «Roswitha wird wie Ihre Mama sein, verstehen wird Roswitha. Sie, die große Somnambule, die alle durchschaut, erkennt, nur sich selbst nicht, mammamia, nur sich selbst nicht, Dio!»

Merkwürdigerweise entzog mir die Raguna plötzlich und schreckhaft die Hand, kaum daß sie angefangen hatte, mich zu durchschauen und mit somnambule Blick zu durchleuchten. Hatte mein vierzehnjähriges, hungriges Herz sie entsetzt? War ihr aufgegangen, daß Roswitha, ob Mädchen oder

Die blutjunge, uralte Hand legt sie auf Oskars. Der ergreift sie, preßt und küßt sie und schaut ihr leidenschaftlich in die Augen.

Schnell entzieht sie ihm ihre Hand, wendet sich erschrocken ab. Oskar versteht nicht warum.

Bebra

Gemach, junger Freund, Ihr Genie hat etwas Göttliches, aber auch Teuflisches. Roswitha spürt es und es verwirrt und entsetzt sie.

Oskar

Ich bitte um Verzeihung.⁶³¹

⁶²⁹ Ibid., p. 144.

⁶³⁰ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 160.

⁶³¹ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 144.

Greisin, für mich Roswitha bedeutete?
Neapolitanisch flüsterte sie, zitterte,
bekreuzigte sich so oft, als hörten die
Schrecken, die sie mir ablas, nicht
mehr auf, verschwand dann wortlos
hinter ihren Fächer.

Verwirrt verlangte ich Aufklärung, bat
den Herrn Bebra um ein Wort. Doch
selbst Bebra hatte trotz direkter
Abstammung vom Prinzen Eugen die
rassung verloren, stammelte, und
endlich verstand ich: «Ihr Genie, junger
Freund, das Göttliche, aber auch das
ganz gewiß Teuflische Ihres Genies
haben meine gute Roswitha etwas
verwirrt, und auch ich muß gestehen,
daß eine Ihnen eigene, jäh
ausbrechende Maßlosigkeit mir fremd,
wenn auch nicht ganz unverständlich
ist.⁶³⁰

El texto filmico retoma los hechos descritos en el texto prefilmico cuando Bebra explica a Oskar porqué lleva el uniforme militar: la oportunidad de trabajar dando espectáculos de entretenimiento a las tropas alemanas en los países ocupados. El artista, al igual que en el referente literario, ha aceptado el trabajo para progresar profesionalmente, traicionando así sus propios ideales:

Bebra

Sie wundern sich, mich in dieser Montur zu sehen; aber das Propagandaministerium ist an uns herangetreten. Man bot uns Gelegenheit, vor allerhöchsten Führungsgremien aufzutreten ... Oh,

diese schmutzige Politik! Und jetzt haben wir uns der kämpfenden Truppe verschrieben.⁶³²



Roswitha, Bebra y Oskar charlan en el café.

El texto filmico también recoge el uso útil que de su grito vitridestructor hace Oskar al tallar en una copa un corazón para Roswitha, la primera mujer de su mismo tamaño de quien se enamora: «Oskar schaut zu Roswitha. Er nimmt ein Glas und graviert mit schrillum, kaum hörbarem Schrei ein Herz darauf»,⁶³³. Cabe mencionar aquí una variación operada por el discurso filmico sobre el referente literario: en este último discurso Oskar no graba un corazón sino la inscripción: «Oskar für Roswitha»,⁶³⁴.

Asimismo, el texto filmico, en su seguimiento fiel a los hechos descritos en el texto prefilmico, recoge el agradecimiento de Roswitha y el intento de ella misma y de su jefe Bebra de convencer a Oskar para que se una a su grupo teatral. Esta última acción de ambos tiene como base una

⁶³² Ibid., p. 144.

⁶³³ Ibid., p. 144.

⁶³⁴ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 161.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

escena literaria perteneciente al capítulo *Bebras Fronttheater*, que es recreada con gran acierto por el discurso filmico:

Roswitha ist entzuckt über die kleine Aufmerksamkeit.

Roswitha

Grazie, grazie mille, Oskarnello! Sie haben Talent.

Warum kommen Sie nicht mit uns? Was kann Sie hier noch halten?

Bebra

Ja, steigen Sie bei uns ein, junger Mann, trommeln Sie, zersingen Sie Biergläser, Glühbirnen, Champagnerkelche! Die deutsche Besatzungsarmee im schönen Frankreich, im ewig jungen Paris wird es Ihnen danken!

Roswitha verführt Oskar mit ihren Miftelmeeraugen.

Roswitha

Sie kennen Paris?

Oskar schüttelt den Kopf.

Bebra

Na also!⁶³⁵



Oskar graba un corazón para Roswitha.

⁶³⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 144.

2. 12. 2. Sexagésima secuencia

El discurso filmico omite las escenas literarias referentes a la huida de Oskar de Danzig, y lo presenta directamente en París. La secuencia se abre con un plano en contrapicado de la famosa Torre Eiffel. Bajo dicho monumento aparece Oskar junto a los miembros del grupo artístico de los liliputienses sobre un camión. Los artistas están vestidos con uniformes militares nazis, prendas que junto a las palabras de Bebra anunciando su compañía teatral delatan que el protagonista, al igual que en el referente literario, ha seguido los pasos de su mentor Bebra, poniéndose así al servicio del criminal y malvado ejército nazi. Tales palabras tienen su base en diálogos pertenecientes a escenas literarias de los capítulos *Bebras Fronttheater* y *Beton besichtigen oder mystisch barbarisch gelangweilt*, y son recogidas por ambos textos, prefilmico y filmico: «Liebe Bleisoldaten von Groß-Paris, Bebras Fronttheater singt für euch, spielt für euch, hilft euch den Endsieg zu erringen!»⁶³⁶.



Los artistas hacen publicidad de su teatro de campaña a los pies de la Torre Eiffel.

⁶³⁶ Ibid., p. 145.

Respecto a los miembros del grupo teatral que aparecen por primera vez en escena, no se advierte que ninguno de ellos sea la liliputiense acróbata de la cual se hace mención en el referente literario; asimismo, ambos discursos filmicos tampoco aportan una mayor información sobre sus nombres en la presente secuencia; por lo que volveremos a ocuparnos de estos personajes en el análisis de posteriores secuencias.

También se recoge en la secuencia la nostalgia que siente Oskar por las faldas de su abuela: el joven artista mira hacia la torre y le dice a Roswitha, quien está agarrada de su mano y se preocupa por él, que le recuerda a las faldas de su abuela. La recreación de los diálogos a partir de la situación inferida del pasaje literario en cuestión enriquece el referente literario:

Am Fuße des Eiffelturmes, doch ohne	Roswitha
Roswitha, alleine unter dem kühn	Woran denkst du, Oskarnello?
geschwungenen Beginn der	Oskar
Metallkonstruktion stehend oder gar	Ich denke an die Röcke meiner
hockend, wurde mir jenes zwar	Großmutter. ⁶³⁸
Durchblick gewährende, dennoch	
geschlossene Gewölbe zur alles	
verdeckenden Haube meiner	
Großmutter Anna: wenn ich unter dem	
Eiffelturm saß, saß ich auch unter	
ihren vier Rücken, das Marsfeld wurde	
mir zum kaschubischen Kartoffelacker,	
ein Pariser Oktoberregen fiel schräg	
und unermüdlich zwischen Bissau und	
Ramkau, ganz Paris, auch die Metro,	
roch mir an solchen Tagen nach leicht	
ranziger Butter, still wurde ich,	
nachdenklich, Roswitha ging mit mir	

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

behutsam um, achtete meinen
Schmerz; denn sie war von
feinführender Art.⁶³⁷

En el texto filmico, Oskar y Roswitha son presentados primero agarrándose de la mano y después besándose, expresando así que entre ambos ya ha surgido una relación amorosa, y que el motivo que ha llevado a Oskar a unirse a la compañía artística es Roswitha:

Vor der Pestalozzischule, die man in eine Luftwaffenkaserne verwandelt hatte, traf ich meinen Meister Bebra. Doch Bebra alleine hätte mich nicht zur Reise überreden können. An Bebras Arm hing die Raguna, die Signora Roswitha, die große Somnambule.⁶³⁹



Oskar y Roswitha agarrados de la mano anuncian la compañía liderada por Bebra.

⁶³⁷ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 315.

⁶³⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 145.

⁶³⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 303.



Oskar y Roswitha se besan a los pies de la Torre Eiffel.

2. 12. 3. Sexagésimo primera secuencia

La siguiente secuencia recrea la primera aparición de Oskar en un escenario. Cabe mencionar aquí la alteración del espacio y tiempo operada por el discurso filmico sobre los hechos descritos en el referente literario; discurso en el cual su primera actuación tiene lugar no en un teatro de París, sino durante un alto en el camino a dicha ciudad, en un refugio aéreo de Berlín.

Igualmente, se puede advertir cómo las descripciones que el texto prefilmico realiza de los hechos, además de tener su base en el correspondiente pasaje literario en cuestión -escena perteneciente a la parte final del capítulo *Bebras Fronttheater*-, también se apoyan en otra en la que igualmente Oskar actúa ante el público; escena en la cual los hechos narrados transcurren en un castillo normando y que puede ser localizada al final del capítulo *Beton besichtigen – oder mystisch barbarisch gelangweilt*.

El texto filmico comienza la secuencia con un plano en contrapicado de Bebra delante de una cortina con una gran esvástica. De nuevo la

inclusión de un símbolo criminal nacionalsocialista vuelve a levantar sospechas sobre las ideas políticas de Oskar. Igualmente, el discurso filmico, utilizando con gran ingenio los medios que le proporciona su propia naturaleza, las imágenes, recuerda que ambos personajes, maestro y pupilo, mantienen la misma postura que en el referente literario frente a dicho criminal poder: los dos tratan de ignorar la cara sucia de la política y trabajan para su propio beneficio.

La frase de presentación de Oskar que pronuncia Bebra en el texto prefilmico es recogida por el texto filmico: se le anuncia como el “Tambor” y alguien que puede matar vasos y se incluye una comparación de su voz con la *Wunderwaffe*, el arma milagrosa en la cual el pueblo alemán de la época ponía sus esperanzas para ganar la guerra. En el referente literario Bebra también lo presenta como un tambor destructor de vasos, pero no compara su voz con el arma milagrosa; además su nombre de pila sufre una italianización, ya que se le hace pasar por el hermano de su querida Roswitha, junto a la cual es también presentado por primera vez. Obsérvense las diferencias entre ambos discursos literario y filmico:

...und als Bebra nach einigen läppischen, aber dennoch erfolgssicheren Zauberkunststücken Roswitha Raguna, die große Somnambule, und Oskarnello Raguna, den glastötenden Trommler, ankündigte, erwiesen sich die Zuschauer als gut eingeheizt: Roswitha und Oskarnello konnten nur Erfolg haben. ⁶⁴⁰	Bebra Und jetzt, verehrtes Publikum, zum ersten Mal in Frankreich, eine Neuheit in unserem Programm, der Mann mit der Wunderwaffe, von der wir schon so viel gehört haben: Oskar, der Trommler! Oskar, der Glastöter! ⁶⁴¹
--	---

⁶⁴⁰ Ibid., p. 311.

⁶⁴¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 147.



Imagen con un alto contenido simbólico. El artista Bebra al servicio de la esvástica.

Acto seguido, la cámara enfoca los bastidores, lugar donde se encuentra Oskar con Roswitha esperando para su actuación. Aquí se ha alterado el orden que siguen las situaciones descritas en el texto prefilmico. De haberse seguido debería haber sido ésta la primera situación con la que se tendría que haber iniciado la secuencia en el texto filmico.

La fidelidad en detalles que mantiene el discurso filmico respecto al referente literario es absoluta. Al igual que en la representación narrada en la segunda escena literaria, a la que se hizo alusión al inicio del análisis de la presente secuencia, Oskar está vestido con su traje de marinero y lleva su tambor:

Matrosenmütze mit der gestickten Inschrift «SMS Seydlitz» trug ich, das marineblaue Hemd, drüber die Jacke mit goldenen Ankerknöpfen, unten lugten die Kniehosen hervor, gerollte Kniestrümpfe in meinen reichlich abgetragenen Schnürschuhen und jene weißrot gelackte Blechtrommel, die

Er trägt seinen Matrosenanzug aus der Kinderzeit, die Mütze SMS SEYDLITZ und hat natürlich die Trommel vor dem Bauch.⁶⁴³

gleich beschaffen noch fünfmal in
meinem Artistengepäck als Vorrat
ruhte.⁶⁴²

Asimismo, el discurso filmico tampoco se olvida de su estado de ánimo, que resulta ser el mismo que padece en el pasaje literario en cuestión. Está muy nervioso antes de su primera actuación, teniendo que ser tranquilizado por Roswitha:

Zum erstenmal sollte Oskar in einer richtigen Theatervorführung auftreten. Obgleich ich nicht ganz ohne Vorbereitungen auftrat — Bebra hatte während der Bahnfahrt meine Nummer mehrmals mit mir geprobt —, stellte sich doch Lampenfieber ein, so daß die Raguna Gelegenheit fand, mir händestreichelnd Gutes anzutun.⁶⁴⁴

Roswitha verabschiedet sich mit Kußhand vom Publikum und kommt zu Oskar. Er hat Lampenfieber. Sie streichelt ihm die Hände.⁶⁴⁵

Siguiendo el orden del texto prefilmico, la situación que sucede a la que acaba de ser analizada es la representación de los acróbatas Felix y Kitty, quienes van vestidos del mismo modo que en el correspondiente pasaje literario, pero no deleitan al público con saltos acrobáticos:

Kitty und Felix traten seit einiger Zeit in Krachledernen und mit Tirolerhütchen auf, was ihren akrobatischen Leistungen eine besondere Note gab.⁶⁴⁶

Felix und Kitty, die beiden Akrobaten der Truppe, purzeln inzwischen in Tiroleranzügen und -hüten über die Bühne.⁶⁴⁷

⁶⁴² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 329.

⁶⁴³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 146.

⁶⁴⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 311.

⁶⁴⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 146.

⁶⁴⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 329.

Sin duda alguna, de haberse incluido tal representación en el texto filmico hubiese proporcionado un gran toque de humor, pero creemos que se ha optado por omitirla para no desviar la atención del espectador de la actuación de Oskar.

Las sospechas que manifestamos sobre el sexo de Kitty, en el análisis de la anterior secuencia, se ven confirmadas ahora por las pistas aportadas por un fotograma de la guía filmica; ella no es la encantadora liliputiense rubia del referente literario: «Die honigblonde, ein wenig grauhäufige Kitty war nicht ohne Liebreiz und mochte etwa die Größe der Signora haben»⁶⁴⁸, sino una *Drag-Queen* liliputiense con una peluca rubia sobre su cabeza, cuya belleza dista mucho de la descripción del correspondiente personaje literario.

Otra de las diferencias entre ambos discursos, literario y filmico, que presenta el grupo de los liliputienses es el número de sus miembros, que es mayor en el último. En el fotograma de la guía filmica, además de Kitty y Felix, puede observarse también sobre el escenario otro liliputiense con barba vestido igualmente de tirolés mirando hacia el frente; el mismo personaje aparecerá nuevamente en secuencias posteriores.

Pero la representación de los liliputienses que acaba de ser descrita, no es la única diferencia que puede advertirse entre ambos discursos, prefilmico y filmico. El primero recoge también otra acción de Felix y Kitty en la que cantan un conocido motivo: «Kitty und Bebra singen Ist die schwarze Köchin da?»⁶⁴⁹.

Al término de la secuencia, el discurso filmico recrea con gran acierto el desenlace final de la representación de Oskar que puede ser inferida de cualquiera de las escenas literarias en las que se narran sus

⁶⁴⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 146.

⁶⁴⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 310.

⁶⁴⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 147.

actuaciones vitridestructoras: el artista sale al escenario con su instrumento musical, lo toca y después destruye con un grito vitridestructor una copa de cristal que le ofrece Roswitha. El público le premia con un fuerte aplauso:

Auftritt Oskar, mit Trommelbegleitung, im Rhythmus des Abzählreims. Das Publikum klatscht mit. Roswitha trägt ein Tablett mit verschiedenen Gläsern und Flaschen.

Während Oskar wie eine automatische Puppe einmal rund um die Bühne geht, stellt sie sich in der Mitte in Ballerinnenpose auf, wirft das Cape zurück und hält einen langstieligen Sektkelch hoch.

Oskar bleibt stehen.

Trommelwirbel. Ein kurzer Schrei. Das Glas zerspringt.⁶⁵⁰



Oskar se dispone a hacer una demostración de su grito vitridestructor.

2. 12. 4. Sexagésimo segunda secuencia

El discurso filmico vuelve a omitir numerosas escenas literarias y retoma los hechos narrados por el discurso literario referentes a la visita de la compañía teatral de Bebra, justo cuando está siendo transportada en un vehículo blindado a la muralla atlántica. La descripción de esta primera

⁶⁵⁰ Ibid., p. 147.

escena de la secuencia realizada en el texto prefilmico no es más que un breve resumen del pasaje literario en cuestión:

Mit dem Morgen fuhr vor dem Bauernhof ein Schützenpanzerwagen vor. Im Hoftor schauerten wir alle ein wenig. Es war früh, frisch, gegen den Wind von der See her schwatzten wir, stiegen auf: Bebra, die Raguna, Felix und Kitty, Oskar und jener Oberleutnant Herzog, der uns zu seiner Batterie westlich Cabourg führte.

Wenn ich sage, daß die Normandie grün ist, verschweige ich jenes weißbraun gefleckte Vieh, das links und rechts der schnurgeraden Landstraße auf taunassen, leicht nebligen Weiden seinem Wiederkäuerberuf nachging, unserem gepanzerten Fahrzeug mit einer Gleichmut begegnete, daß die Panzerplatten schamrot geworden wären, hätte man sie zuvor nicht mit einem Tarnanstrich versehen. Pappeln, Hecken, kriechendes Gebüsch, die

Sommer. Die Sonne scheint. Wiesen und schwarzweiße Kühe.

Auf einem gepanzerten Fahrzeug fährt die Liliputanertruppe vorbei.⁶⁵²

⁶⁵¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 316.

ersten ungeschlachten, leeren und mit Fensterläden schlagenden Strandhotels; in die Promenade bogen wir ein, stiegen ab und stiefelten hinter dem Oberleutnant, der dem Hauptmann Bebra einen zwar überheblichen, dennoch strammen Respekt erwies, durch die Dünen, gegen einen Wind voller Sand und Brandungsgeräusch.⁶⁵¹

En el texto filmico, por el contrario, se recrea con gran acierto y mayor amplitud, la llegada de los miembros de la compañía a las fortificaciones y su recibimiento por la tropa allí estacionada, que puede ser inferida de la fase final del viaje, también con destino a la Normandía, narrado en la correspondiente escena literaria. Un plano general presenta a los liliputienses cantando alegremente sobre un camión militar que circula por un verde paisaje, en el que destacan las fortificaciones alemanas custodiadas por soldados. Entre las voces cantantes, destaca la de Bebra, que grita «Sieg heil, Sieg heil...»⁶⁵³, recordando así, nuevamente, el discurso filmico para quién trabaja la compañía teatral de campaña. Igualmente, llama la atención la inclusión de la aparición repentina de un soldado de guardia que corre hacia el vehículo y entrega un ramo de flores a Roswitha. La escena acaba con un plano general de un cañón gigantesco con un vigía a su lado, que recuerda a las fotos propagandísticas de los de la muralla atlántica publicadas en revistas alemanas de la Segunda Guerra Mundial.

⁶⁵² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 148.

⁶⁵³ *Die Blechtrommel (Texto filmico), op. cit.*



El grupo teatral de camino a la muralla atlántica.



Plano general de un gran cañón perteneciente al complejo sistema de defensivo alemán en el atlántico.

A continuación, el discurso filmico recrea una escena del referente literario que no resulta ser sino un fragmento teatral. La semejanza entre el guión de una película y una obra teatral, ambos tienen que ser puestos en escena, permite que el texto filmico realice sin dificultades una lectura detallada de las acciones y hechos que ocurren en torno a la compañía teatral de campaña.

La escena filmica se inicia con el recibimiento de los artistas por los militares, habiéndose hecho eco el texto prefilmico, para tal ocasión, de la acción descrita en la primera parte del correspondiente pasaje literario, y que el texto filmico sabe traducir satisfactoriamente en imágenes, llegando a recoger casi al pie de la letra los diálogos: “del betón salen dos militares tan largos como un árbol”, que se presentan ante los miembros de la

compañía teatral y un militar, cuyo uniforme le delata como un oficial superior del ejército nazi. Es el teniente Herzog. Bebra le pregunta si continúan construyendo búnkeres porque creen en algo. El oficial le contesta que ellos ya no creen en nada. De la conversación se infiere que la victoria germana no está tan clara:

Lankes

Achtung!

Dora sieben, ein Obergefreiter, vier Mann. Keine besonderen Vorkommnisse!

- meldet er, als Bebras kleine Truppe unter Führung von Oberleutnant Herzog zur Besichtigung anlangt.

Oberleutnant Herzog

Danke, stehen Sie bequem, Lankes.

(er wendet sich Bebra zu)

Sie hören, Herr Hauptmann, keine besonderen Vorkommnisse, so geht das schon ewig hier.

Bebra

Immerhin Ebbe und Flut! Die Darbietungen der Natur.

Oberleutnant Herzog

Genau das ist es, was meinen Leuten zu schaffen macht. Deswegen bauen wir einen Bunker neben den anderen.

Bebra

Und der Herr Oberleutnant glaubt an Beton?

Oberleutnant Herzog

Wir glauben hier so ziemlich an nix mehr, was Obergefreiter?

Lankes

‘woll, Herr Oberleutnant, an nix mehr. Bebra

Aber Sie mischen und stampfen.⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 149.



Los dos militares sobre el betón.

De los diálogos del texto prefilmico, el texto filmico únicamente deja fuera la finalidad de las ansias constructivas del teniente Herzog. Espera utilizar los conocimientos adquiridos para, en la posguerra, aplicarlos a la reconstrucción:

Herzog:

Ganz im Vertrauen. Man sammelt Erfahrungen dabei. Habe doch früher keine Ahnung vom Bau gehabt, bißchen studiert, dann ging es los. Hoffe, meine Erkenntnisse in der Zementverarbeitung nach dem Krieg anwenden zu können. Muß ja wieder alles aufgebaut werden, in der Heimat.⁶⁵⁵

Oberleutnant Herzog

Hoffe, meine Erkenntnisse in der Zementverarbeitung nach dem Krieg anwenden zu können. Muß ja alles wieder aufgebaut werden in der Heimat.⁶⁵⁶

El texto filmico deja paso a una escena inventada que no aparece tampoco en el texto prefilmico. Se trata de una de las escenas más bonitas y conmovedoras del discurso filmico: la cámara enfoca un plano medio

⁶⁵⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 317.

⁶⁵⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 149.

superior de Oskar y Roswitha frente al mar, de espaldas a la cámara. El mar, a pesar del alambre de espino, ofrece un bello fondo romántico. El ambiente amoroso se ve completado por las miradas que ambos se echan a los ojos y por la belleza sonora de la lengua italiana de Roswitha, que le expresa a su amado que el mar está precioso: «Roswitha: Oskar, guarde cuanto bello e el mare»⁶⁵⁷.



Conmovedor plano medio superior de Oskar y Roswitha frente al mar.

El bello pasaje amoroso es interrumpido bruscamente por otra escena inventada, fruto de la genial improvisación imaginativa del director Schlöndorff, y que tampoco aparece en el texto prefilmico. Un plano de conjunto en contrapicado presenta a los artistas encima de un bunker en fila india ofreciendo una pequeña actuación musical. Oskar, el cabeza de la fila, toca su tambor, cuyos redobles son acompañados por el acordeón de Bebra, que está situado inmediatamente detrás de él entonando una famosa canción, y por el sonido de las trompetas que tocan otros dos liliputienses, vestidos de tiroleses. La melodía que canta Bebra, y también por la *Drag-Queen* liliputiense que no toca ningún instrumento musical, es *Ist die schwarze Köchin da?*. De nuevo aparece el motivo de la “Bruja negra”, que presagia, como se podrá comprobar más adelante, una desgracia inminente.

⁶⁵⁷ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*



Los artistas durante su representación sobre el betón.

Además, la simpática actuación de los liliputienses no sólo deja entrever el motivo de la “Bruja negra”, sino que también ridiculiza la defensa costera del ejército alemán, convirtiéndola así en un espectáculo cómico.

El texto prefilmico, en cambio, recoge los “ejercicios acrobáticos que realizan Felix y Kitty sobre el betón”, manteniendo así una mayor fidelidad al referente literario que el texto filmico:

Bebra:
(aufgewühlt) Was ist die Zeit, und was
sind wir, lieber Freund, wenn nicht
unsere Werke ... doch schauen Sie:
Felix und Kitty, meine Akrobaten. Sie
turnen auf dem Beton.

Kitty:
(ein Papier wird schon längere Zeit
zwischen Roswitha und Oskar,
zwischen Felix und Kitty hin und her
gereicht und beschrieben. Kitty leicht

Felix und Kitty klettern auf das
Bunkerdach und bieten ein paar
akrobatische Übungen.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 322.

⁶⁵⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 149.

sächselnd) Sehen Sie nur Herr Bebra,
was man nicht alles machen kann,
auf dem Beton. (Sie läuft auf den
Händen.)

Felix:

Und Salto mortale hat es noch nie auf
Beton gegeben. (Er macht einen
Überschlag.)⁶⁵⁸

La invención de escenas por parte del discurso fílmico, conlleva una lógica omisión de otras literarias, tales como aquella en la que Lankes enseña sus obras artísticas a Bebra, y otra en la que Kitty, lee un poema.

En ambos discursos, literario y fílmico, tiene lugar el picnic. La escena recreada por el texto fílmico es un resumen del pasaje literario en cuestión. Se puede apreciar una gran fidelidad al referente literario en el inicio de la escena descrita en el texto prefílmico, aunque también se advierten pequeñas variaciones: Oskar y Roswitha transportan el gramófono y la cesta de la comida, cuya descripción, adornada con cintas y flores artificiales, es la misma que en la novela. En la escena literaria, por el contrario, es Roswitha la que carga sola, sin la ayuda de nadie, con la cesta, y tampoco se sabe quién es el que trae el gramófono. En lo que respecta a los diálogos se mantiene una gran fidelidad:

Roswitha:

Dann wird es Zeit, daß wir frühstücken!
(Sie schwenkt den großen Proviantkorb,
der mit Schleifen und Stoffblumen
geschmückt ist.)

Kitty:

Au ja, picknicken wir im Freien!

Felix:

Felix und Kitty klettern auf das
Bunkerdach und bieten ein paar
akrobatische Übungen.

Roswitha und Oskar holen einen
Proviantkorb, der mit Schleifen und
Stoffblumen geschmückt ist, und
ein Grammophon aus dem
gepanzerten Wagen.

Es ist die Natur, die unseren Appetit anregt!

Roswitha:

Oh, heilige Handlung des Essens, die du die Völker verbindest, solange gefrühstückt wird!

Bebra:

Tafeln wir auf dem Beton. Da haben wir eine gute Grundlage! (Alle außer Lankes klettern auf den Bunker. Roswitha breitet ein heiteres, geblümtes Tischtuch aus. Kleine Kissen mit Quasten und Fransen holt sie aus dem unerschöpflichen Korb. Ein Sonnenschirmchen, rosa mit hellgrün, wird aufgespannt, ein winziges Grammophon mit Lautsprecher aufgestellt, Tellerchen, Löffelchen, Messerchen, Eierbecher, Servietten werden verteilt.)⁶⁶⁰

Roswitha

Es wird Zeit, daß wir frühstücken!

Kitty

Au ja, picknicken im Freien.

Felix

Es ist die Natur, die unseren Appetit anregt.

Alle außer Lankes, der ihnen dabei hilft, klettern auf den Bunker. Roswitha breitet ein heiteres, geblümtes Tischtuch aus. Kleine Kissen mit Quasten holt sie aus dem Korb. Ein Sonnenschirmchen, rosa mit hellgrün, wird aufgespannt. Tellerchen, Messerchen, Servietten werden ausgeteilt. Kitty reicht den Proviant herum.⁶⁶¹

Igualmente, se aprecia en este inicio de la escena una primera diferencia entre ambos. En el texto filmico Roswitha no sube por sí misma la cubierta del búnker, sino que es izada por los soldados hasta allí. Del mismo modo, los demás artistas no tienen que subir en dicho momento, puesto que, como se ha comprobado anteriormente, ya estaban “sobre el betón” en la anterior escena.

El agradable ambiente de un picnic de verano junto al mar, que se puede inferir de la lectura del texto prefilmico, es captado por el texto filmico. Varios planos presentan a los comensales disfrutando de la

⁶⁶⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 324.

⁶⁶¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 150.

situación, y la música contribuye en la ambientación. La canción *La Paloma* que suena al comienzo de la comida como una música extradiegética, es escuchada a continuación como si fuese parte de la diegésis. La cámara, tras mostrar varios planos de los personajes comiendo, incide en un plano medio superior de Bebra tocando su acordeón con alegría, lo cual hace pensar que la melodía sea producida por dicho instrumento musical.

Muy emotivo resulta un plano medio superior de conjunto de Oskar con Roswitha. Le da de comer a su enamorada, y destacan sus rostros alegres y románticos.



Romántico plano medio superior de conjunto de Oskar y Roswitha.

Tampoco se olvida el discurso filmico de recoger las referencias a la rica comida, que aparecen en los diálogos de los comensales, las cuales, por cierto, han sufrido una gran reducción lógica. Dada la amplitud de los diálogos literarios, nos vemos obligados aquí únicamente a citar los de la guía filmica:

Kitty

Kaviar aus Stalingrad gerettet, Malossol, holländische Schokolade, amerikanische Büchsenkekse, Ingwermarmelade aus Kapstadt, Südafrika, französisches Rosinenbrot ...

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Felix

Ungarische Salami, Lachs aus Norwegens Fjorden.

Bebra

Na, Herr Gefreiter? Auch ein hauchdünnes Scheib.

chen Rosinenbrot?⁶⁶²

El texto filmico no sólo plasma fielmente los diálogos que hacen referencia a los sabrosos manjares, también ofrece unos cuantos planos de detalle, uno incide en el salami húngaro y otro en los alimentos ordenados sobre el mantel.

El texto prefilmico tampoco olvida la invitación que le hace Bebra al cabo Lankes para que se una al banquete:

Bebra:

Na, Herr Soldat? Auch ein hauchdünnes Scheibchen Rosinenbrot mit Mirabellenkonfitüre?

Lankes:

Wenn ich nicht im Dienst wäre, Herr Hauptmann...

Roswitha:

So erteile ihm doch den dienstlichen Befehl!

Kitty:

Ja doch, dienstlichen Befehl!

Bebra:

So gebe ich Ihnen also, Obergefreiter Lankes, den dienstlichen Befehl, ein Rosinenbrot mit französischer

Bebra

Na, Herr Gefreiter? Auch ein hauchdünnes Scheibchen Rosinenbrot?

Lankes

Danke, Herr Hauptmann.

Er tritt an den Bunker und streckt den Arm nach dem Kuchen, den Kitty ihm zureicht.⁶⁶⁴

⁶⁶² Ibid., p. 150.

⁶⁶³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 325.

⁶⁶⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 150.

Mirabellenkonfitüre, ein weichgekochtes
dänisches Ei, sowjetischen Kaviar und
ein Schälchen echt holländische
Schokolade zu sich zu nehmen!

Lankes:

Jawohl, Herr Hauptmann! Zu mir
nehmen. (Er nimmt gleichfalls auf dem
Bunker Platz.)⁶⁶³

El texto filmico, en cambio, no recoge los diálogos anteriores pero finaliza ofreciendo un plano de conjunto en contrapicado en el que se puede observar a Lankes uniéndose al banquete.

En el texto prefilmico, por el contrario, la secuencia y la escena no terminan, como se ha podido comprobar anteriormente, en el momento más agradable del picnic y deja paso a dos escenas que son una copia casi literal de los pasajes literarios en cuestión. En la primera, bastante divertida y conmovedora, Bebra advierte la presencia de unas monjitas jugando en la playa:

Bebra:

Flattert davon, übers Meer, unendliche
Meer ... Sagen Sie mal, Obergefreiter
Lankes, ich seh da fünfmal was
Schwarzes am Strand.

Kitty:

Ich auch. Mit fünf Regenschirme.

Felix:

Sechs.

Kitty:

Fünf! eins, zwei, drei, vier, fünf!

Bebra

Sagen Sie mal, Obergefreiter Lankes,
ich seh da fünfmal was Schwarzes
am Strand.

Kitty

Ich auch! Mit fünf Regenschirmen.

Felix

Sechs.

Kitty

Fünf! Eins, zwei, drei, vier, fünf!

Das sind die Nonnen von Lisieux. Die

⁶⁶⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 325 – 326.

Lankes:

Das sind die Nonnen von Lisieux. Die haben sie mit ihrem Kindergarten von dort nach hierher evakuiert.

[...]

Kitty:

Aber Kinderchen sieht Kitty keine! Nur fünf Regenschirme.

Lankes:

Die Gören lassen sie immer im Dorf, in Bavent, und kommen bei Ebbe manchmal und sammeln Muscheln und Krabben, die im Rommelspargel hängengeblieben sind.

[...]

Kitty:

Jetzt laufen sie! Segeln richtig mit ihre Regenschirme!

Lankes:

Das machen sie immer, wenn sie genug gesammelt haben. Dann fangen sie an zu spielen. Vor allem die Novize, die Agneta, ein ganz junges Ding, das noch nicht weiß, wo vorne und hinten ist — doch wenn Herr Hauptmann noch ne Zigarette fürn Obergefreiten haben? Danke bestens! — Und die da hinten, die Dicke, die nicht nachkommt, das ist die Schwester Oberin, die Scholastika.

Die will nicht, daß am Strand gespielt wird, weil das womöglich gegen die

kommen bei Ebbe manchmal und sammeln Muscheln und Krabben.

Tatsächlich laufen fünf Nonnen in der Ferne zwischen den Rommelspargeln herum und juchzen.

Sie segeln richtig mit ihren Regenschirmen über den Strand.⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, pp. 150 – 152.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Ordensregeln verstößt.

Nonnen mit Regenschirmen laufen im
Hintergrund. Roswitha stellt das
Grammophon ein: es erklingt die
Petersburger Schlittenfahrt. Die
Nonnen tanzen dazu und jauchzen.⁶⁶⁵

A esta conmovedora escena le sucede una muy trágica, cuya omisión desaprobamos, porque se deja fuera otra de las barbaridades y crímenes cometidos por el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial: el asesinato indiscriminado de personas inocentes sin motivo alguno, en este caso religiosos. Cabe mencionar que el discurso filmico ha mantenido una gran fidelidad en lo que se refiere a los diálogos y recrea con gran acierto tan terrible pasaje literario:

Oberleutnant Herzog beobachtet den Strand durchs Doppelglas und
schreit in den Telefonhörer.

Oberleutnant Herzog

Obergefreiter Lankes, Bewegung im Vorfeld! Haben Sie Tomaten auf
den Augen?

Lankes

Das sind Nonnen, Herr Oberleutnant.

Herzog

Und wenn es keine sind? Nie was von fünfter Kolonne
gehört?

Lankes

Jawohl, Herr Oberleutnant.

Herzog

Der Strand wird sofort geräumt. Sperrgebiet ist
Sperrgebiet!

Lankes

Die sammeln doch bloß Krabben, Herr Oberleutnant,
ich kenn die.

Herzog

Das ist ein dienstlicher Befehl!

Lankes

Jawohl, Herr Oberleutnant.

Lankes legt den Hörer auf und verschwindet im Bunker.

Die Nonnen sind fast verschwunden. Nur ihre Regenschirme tauchen hier und da auf.

Die Liliputaner haben aufgehört zu essen und das Gespräch mit Beunruhigung verfolgt.

Unter ihnen, aus der Schießscharte des Bunkers, knattert plötzlich ein Maschinengewehr.

Roswitha hält sich die Ohren zu. Am Horizont die Nonnen. Plötzlich Ruhe.

Entsetzt und erstaunt schauen die Liliputaner hin, langsam wandern ihre Augen immer höher.

Die Nonnen fliegen an ihren Regenschirmen gen Himmel.⁶⁶⁷

2. 12. 5. Sexagésimo tercera secuencia

La secuencia se abre en el texto filmico con la panorámica de un castillo no mencionada en el texto prefilmico. Mediante este recurso se informa sobre el lugar donde transcurrirá la siguiente escena; lugar, que, al igual que en el referente literario, es un castillo:

Wir mußten uns sputen, fanden kaum Zeit fürs Mittagessen; denn für zwei Uhr hatten wir eine Vorstellung in dem Rittersaal jenes anmutigen normannischen Schloßchens angekündigt, das hinter Pappeln am Dorfausgang lag.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ Ibid., pp. 152 – 153.

⁶⁶⁸ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 329.

En la siguiente escena, el discurso filmico recrea una representación teatral a partir de varias situaciones descritas en diferentes pasajes literarios, que, igualmente, narran otras representaciones teatrales.

La escena filmica se introduce con un plano general de Roswitha en contrapicado. El discurso filmico es fiel al referente literario en lo que respecta al esplendoroso vestuario de Roswitha; un vestido ajustado con lentejuelas de plata, guantes verdes y sandalias con trenzas en oro:

Roswitha im enganliegenden Silberkleid	...in enganliegendem Silberkleid, mit
trug blaßgrüne Stulpenhandschuhe,	blaßgrünen Handschuhen und
golddurchwirkte Sandalen am	golddurchwirkten Sandalen. ⁶⁷⁰
allerkleinsten Fuß...	⁶⁶⁹



Roswitha con su fastuoso vestido.

Los ojos de Roswitha están cubiertos por una cinta negra: «Auf der Bühne, die Augen schwarz verbunden...»⁶⁷¹. En el referente literario ella también cubre sus ojos en una de las representaciones, pero no con una cinta, sino con unas gafas de sol con bordes azulados: «...setzte sich aber

⁶⁶⁹ Ibid., p. 329.

⁶⁷⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 154.

⁶⁷¹ Ibid., p. 154.

mitten in ihrer Nummer eine Sonnenbrille mit blauer Umrandung auf...»⁶⁷².

El texto prefilmico se hace eco de la cara maquillada de Bebra como un payaso, y se permite añadir que viste de frac, elegante prenda de la que en el referente literario no se realiza mención alguna:

Fettgeschminkt weinte Bebra seine Bebra trägt einen Frack und Clownstränen über dem zerbrochenen Clownsschminke.⁶⁷⁴
Töpfchen...⁶⁷³

En el texto filmico, en cambio, se puede observar a Bebra vestido con dicho atuendo, pero sin maquillaje en su rostro.

Sorprendente es la recreación del número teatral en el que Roswitha adivina, al igual que en el referente literario, la fecha y lugar de nacimiento de un militar, pero se deja fuera la adivinanza de datos íntimos. Para tal ocasión, el discurso filmico ha realizado una genial recreación de los diálogos a partir de la situación en el pasaje literario en cuestión:

...und als Bebra nach einigen läppischen, aber dennoch erfolgssicheren Zauberkunststücken Roswitha Raguna, die große Somnambule, und Oskarnello Raguna, den glastötenden Trommler, ankündigte, erwiesen sich die Zuschauer als gut eingeheizt: Roswitha und Oskarnello konnten nur Erfolg haben. Mit leichtem Wirbel leitete ich	Bebra trägt einen Frack und Clownsschminke. Er hält einen Ausweis in der Hand und fragt Roswitha. Bebra Und nun, Signorina Raguna, wie heißt das genaue Geburtsdatum des Oberleutnants Herzog? Roswitha konzentriert sich. Roswitha
--	---

⁶⁷² *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 329.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 329.

⁶⁷⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 154.

unsere Darbietungen ein, bereitete Höhepunkte mit anschwellendem Wirbel vor und forderte nach den Darbietungen mit großem kunstvollem Schlag zum Beifall heraus. Irgendeinen Landser, selbst Offiziere rief sich die Raguna aus der Zuschauermenge, bat alte gegerbte Obergefreite oder schüchtern freche Fahnenjunker, Platz zu nehmen, sah dem einen oder anderen ins Herz — das konnte sie ja — und verriet der Menge außer den immer stimmenden Daten der Soldbücher noch einige Intimitäten aus den Privatleben der Obergefreiten und Fahnenjunker.⁶⁷⁵

Elfter April neunzehnhundert-fünfzehn in Bremen.

Bebra wendet sich zum Publikum, das fast nur aus Landsern besteht. Ein Offizier steht auf.

Oberleutnant Herzog

Tja, das stimmt, auch der Geburtsort.

Bebra

Applaus für Signorina Raguna, die große Somnambule.

Applaus.

Roswitha nimmt das schwarze Band von den Augen und verbeugt sich.⁶⁷⁶



El militar se levanta para brindar por Roswitha.

⁶⁷⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 311.

⁶⁷⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 154.

El texto filmico mantiene una mayor fidelidad al referente literario, ya que incluye la actuación de Oskar, no recogida por el texto prefilmico, que habitualmente sigue a la de Roswitha, incidiendo así nuevamente en el motivo vitridestructor. Se recrea magníficamente la actuación del chico “rompevidrios” que tiene lugar al final del capítulo *Bebras Frontheater*. Tras adivinar Roswitha, con mucha gracia, los datos del teniente Herzog, aparece la *Drag-Queen* con los otros dos artistas vestidos de tirolese; igual que en el pasaje literario en cuestión, donde aparecen los demás miembros liliputienses del grupo artístico: «Kitty und Felix traten seit einiger Zeit in Krachledernen und mit Tirolerhütchen auf...»⁶⁷⁷. La *Drag-Queen* lleva una bandeja con una copa y se la ofrece al militar, quien la alza y pretende brindar, pero Roswitha anuncia con su dulce voz mediterranea que no beberá la copa:

Herzog: Kameraden.

Roswitha: Sie werden sehen, daß man Ihnen Champagne bringt, aber Sie werden nie trinken, me dispiace.⁶⁷⁸

Tras una señal que hace Roswitha a Oskar, que está situado detrás de los bastidores, recorre un agudo grito la sala de fiesta y el vaso se destruye en minúsculos pedazos. La explosión resulta ser sorprendente.

Se aprecian pequeñas variaciones entre ambas actuaciones, filmica y literaria. En esta última Oskar no le arranca redobles a su tambor y tampoco desintegra un vaso, sino una botella de cerveza:

Sie machte es delikat, bewies Witz bei ihren Enthüllungen, schenkte einem so Entblößten, wie die Zuschauer meinten, zum Abschluß eine volle Bierflasche, bat den Beschenkten, die Flasche hoch und deutlich zur Ansicht zu heben, gab sodann mir, Orkarnello, das

⁶⁷⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 329.

⁶⁷⁸ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), op. cit.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Zeichen:anschwellender Trommelwirbel, ein Kinderspiel für meine Stimme, die anderen Aufgaben gewachsen war, knallend zerscherbte die Bierflasche...⁶⁷⁹

El discurso filmico recoge con gran fidelidad la descripción del vestuario de Oskar, realizada en otra escena perteneciente a la última parte del capítulo *Beton besichtigen - oder mystisch barbarisch gelangweilt*. Viste un traje de marinerito con la inscripción *Seydlitz* en letra gótica sobre su gorrita. Únicamente se deja fuera su chaqueta con los botones de anclas dorados:

Meine gute alte Matrosenmütze mit der gestickten Inschrift «SMS Seydlitz» trug ich, das marineblaue Hemd, drüber die Jacke mit goldenen Ankerknöpfen, unten lugten die Kniehosen hervor, gerollte Kniestrümpfe in meinen reichlich abgetragenen Schnürschuhen und jene weißrot gelackte Blechtrommel, die gleich beschaffen noch fünfmal in meinem Artistengepäck als Vorrat ruhte.⁶⁸⁰

El texto filmico continua con la ampliación de la escena, y enlaza la anterior situación con otra inventada en la que se incide nuevamente en el motivo de la *Schwarze Köchin*: Bebra sortea con su bicicleta de una rueda mediante un slalom las banderitas nazis de la sala; hecho que vuelve a recordar la feliz asimilación de la mayoría de los artistas alemanes al régimen nacionalsocialista.

Bebra es seguido por Oskar, arrancándole redobles a su tambor, y los otros liliputienses tocando la trompeta. Entonan la melodía *Ist die Schwarze Köchin da?*, que es cantada a continuación por Bebra y los demás participantes de la fiesta. Se anuncia una inminente desgracia, con

⁶⁷⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 311 – 312.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 329.

terribles consecuencias para Oskar, que se hará realidad en la siguiente secuencia.



Bebra se dispone a sortear las banderitas nazis.

Durante el espectáculo ocurre un ataque aéreo. El discurso filmico recrea aquí la alarma de ataque aéreo que sufre la compañía teatral, durante una representación en un local de la capital del *Reich*, y la escena amorosa en la que Oskar abraza por primera vez a Roswitha; situación y escena narradas en la parte final del capítulo *Bebras Fronttheater*. El desorden es general y las luces se apagan: «Applaus, in den sich bald Sirenen mischen, Fliegeralarm» ⁶⁸¹.

Roswitha busca refugio en los brazos de Oskar. En el texto prefilmico son alumbrados por Bebra:

Roswitha wirft sich in Oskars Arme. Das Licht geht aus. Allgemeines Durcheinander. Bebra macht eine Taschenlampe an, deren Strahl die Liebenden beleuchtet.⁶⁸²

Asimismo, el texto prefilmico incluye un texto en *over* de Oskar que compara el olor de su antigua amante Maria con el de la bella italiana;

⁶⁸¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 156.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 156.

texto que como es evidente tiene su base en citas del referente literario, aunque no recoge todas las alusiones a la gama de aromas que envuelven a la italiana, el guión únicamente se hace eco de su olor a vainilla y a canela:

Wenn Oskar so ermahnt von Stunde zu Stunde als gepeinigter Vater erwachte, tastete er neben sich, vergewisserte sich seiner Roswitha, nahm ihren Geruch wahr: ganz leicht roch die Raguna nach Zimt, gestoßenen Nelken, Muskat auch; sie roch vorweihnachtlich nach Backgewürzen und hielt diesen Geruch selbst im Sommer. ⁶⁸³	Wie Maria ganz und gar nach Vanille roch, duftete meine Roswitha nach Zimmet, überall duftete sie nach Zimmet. ⁶⁸⁴
---	--

En el texto filmico, Roswitha también se refugia en los brazos de Oskar, pero no se recoge la voz en *over* narradora, y ambos se han ocultado debajo de una mesa. Además, capta los hechos mejor que la lacónica descripción realizada por el guión. Las tiernas imágenes que presentan a Oskar, comportándose como un hombre, que abraza y le quita el miedo a su amada italiana, cuya edad, por cierto, es difícil de determinar, expresan lo mismo que la palabra impresa en la novela:

Sie aber, Roswitha, lag bei mir und ängstigte sich. Oskar aber ängstigte sich nicht und lag dennoch bei der Raguna. Ihre Angst und mein Mut fügten unsere Hände zusammen. Ich suchte ihre Angst ab, sie suchte meinen Mut ab. Schließlich wurde ich etwas ängstlich, sie aber bekam Mut. Und als ich ihr das erste Mal die Angst vertrieben, ihr Mut gemacht hatte, erhob sich mein männlicher Mut schon zum zweitenmal. Während mein Mut

⁶⁸³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 316.

⁶⁸⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 156.

herrliche achtzehn Jahre zählte, verfiel sie, ich weiß nicht, im wievielten Lebensjahr stehend, zum wievieltenmal liegend ihrer geschulten, mir Mut machenden Angst. Denn genau wie ihr Gesicht hatte auch ihr sparsam bemessener und dennoch vollzähliger Körper nichts mit der Spuren grabenden Zeit gemeinsam. Zeitlos mutig und zeitlos ängstlich ergab sich mir eine Roswitha. Und niemals wird jemand erfahren, ob jene Liliputanerin, die im verschütteten Thomaskeller während eines Großangriffes auf die Reichshauptstadt unter meinem Mut ihre Angst verlor, bis die vom Luftschutz uns ausbuddelten, neunzehn oder neunundzwanzig Jahre zählte; denn Oskar kann um so leichter verschwiegen sein, als er selber nicht weiß, ob jene wahrhaft erste, seinen körperlichen Ausmaßen angemessene Umarmung ihm von einer mutigen Greisin oder einem aus Angst hingebungsvollen Mädchen gewährt wurde.⁶⁸⁵



Oskar y Roswitha se muestran su cariño bajo la mesa.

2. 12. 6. Sexagésimo cuarta secuencia

Mediante el efecto de *raccord* el discurso filmico enlaza la imagen anterior de Oskar y Roswitha abrazándose debajo de la mesa con un plano en picado, que presenta a la pareja, también abrazándose amorosamente,

⁶⁸⁵ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 314.

en una cama: «Ein riesiges Himmelbett, unter dessen Baldachin Oskar und Roswitha engumschlungen in den Kissen schlafen»⁶⁸⁶.



Tierna imagen de Oskar con su amante Roswitha.

Antes de seguir adelante, es conveniente mencionar que la correspondiente escena del referente literario es de tan sólo unas líneas: «...schiefen nach dem abwechslungsreichen Tag schnell ein und wurden erst um fünf Uhr früh durch die beginnende Invasion geweckt»⁶⁸⁷, y es ampliada con gran maestría por el discurso fílmico, enriqueciendo así el referente literario.

La cámara enfoca un plano de detalle de la mesita de noche, situada junto a la cama, sobre la cual posan tres objetos con un gran simbolismo: una miniatura de la Torre Eiffel, una figura de cupido y una copa llena de vino con un corazón grabado, que recordamos, fue el regalo que Oskar entregó a Roswitha en secuencias anteriores.

⁶⁸⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 157.

⁶⁸⁷ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 330.



Plano de detalle de la copa con el corazón grabado, la miniatura de la Torre Eiffel y la estatuilla de Cupido. Objetos que simbolizan la etapa amorosa de Oskar en Francia.

Se oyen las sirenas de alarma aérea. Bebra entra en la habitación y les avisa de la llegada de los americanos. Se visten rápidamente y salen:

In der Ferne Kanonendonner. Jemand klopft an die Tür.
Oskar richtet sich auf und reibt sich die Augen.
Oskar
Herein!
Die große Flügeltür wird einen Spalt geöffnet. Bebra erscheint im winzigen Morgenrock.
Oskar (verschlafen)
Was'n los?
Bebra
Die Amerikaner kommen.⁶⁸⁸

Destaca en la secuencia la fidelidad que mantiene el discurso filmico al orden seguido por el referente literario, por lo que en la siguiente escena filmica tiene lugar el trágico desenlace que, recordamos, ya anunciaba la canción de la *Schwarze Köchin* en la anterior secuencia: el fallecimiento de

⁶⁸⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 157.

la sonámbula Roswitha; muerte que en el referente literario ocupa un brevísimo espacio, y en el texto filmico es ofrecido con todo detalle, superando así el tiempo filmico al del referente literario: El escenario es el patio del castillo francés. Hay un gran desorden en el ambiente. Los artistas corren hacia un camión. Una vez dentro del vehículo, Roswitha discute con Oskar porque ella quiere una taza de café y él no quiere, ya que van a salir inmediatamente del lugar. Roswitha no oye a su novio, y se dirige a la cocina de campaña. Allí es alcanzada por una bomba. Oskar, que observa todo, grita y piensa que sabía lo que iba a ocurrir:

Wir hatten schon unser Gepäck verstaubt. Mit dem Regimentsstab sollten wir zurückverlegt werden. Im Schloßhof hielt eine motorisierte, dampfende Feldküche. Roswitha bat mich, ihr einen Becher Kaffee zu holen, da sie noch nicht gefrühstückt hatte. Etwas nervös und besorgt, ich könnte den Anschluß an den Lastwagen verfehlen, weigerte ich mich und war auch eine Spur grob mit ihr. Da sprang sie selbst vom Wagen, lief mit dem Kochgeschirr in Stöckelschuhen auf die Feldküche zu und erreichte den heißen Morgenkaffee gleichzeitig mit einer dort einschlagenden Schiffsgranate.⁶⁸⁹

Aufgeregtes Hin und Her:
Kradmelder, Ordonnanzen,
Etappenghengste, hysterische
Zahlmeister, LKW's stehen bereit,
den Stab und die Gäste vom
Fronttheater in Sicherheit zu
bringen. Am Gittertor hält eine
motorisierte, dampfende Feldküche.
Muckefuck wird verteilt, bevor's
losgeht. Das Grollen des
Artilleriefeuers gemahnt zur Eile.
Rasch noch aufladen: Akten,
Offizierskoffer, Kisten mit Hennessy,
Kisten mit Pommery, Künstlergepäck
von Bebra und seiner Truppe.
Bebra
Schnell – schnell, beeilt euch!
Ein freundlicher Schirrmeister aus
dem Bayerischen will Roswitha auf
den feldgrau gestrichenen
Opelzweitonner heben.

⁶⁸⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 330.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Roswitha

´n Kavalier biste nee! Geh ich eben selber.

Sie setzt ihre Hutschachteln ab, läuft in Stöckelschuhen auf die Feldküche zu und erreicht den heißen Morgenkaffe gleichzeitig mit einer dort einschlagenden Schiffsgranate.⁶⁹⁰



Los artistas corren hacia el camión militar.



Roswitha, pidiendo un café en la cocina de campaña, segundos antes de la explosión.

⁶⁹⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 158.*

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Roswitha, del mismo modo que los dos presuntos padres de su amante, sufre una muerte violenta, pero, en ambos textos, literario y filmico, no hay indicios de que Oskar sea culpable de su muerte al rechazar traerle una taza de café.



Oskar, gritando con gran dolor por la repentina muerte de su amada.

La escena finaliza con un plano en picado que presenta a la bella artista italiana, tendida boca abajo; imagen cargada de una gran tristeza y pena, incidiendo así el discurso filmico en el trágico desenlace que ha tenido lugar.



Trágico plano en picado de Roswitha muerta.

2. 12. 7. Sexagésimo quinta secuencia

La siguiente secuencia que presenta el discurso filmico es, como tantas otras escenas y secuencias, una excelente fusión de varios pasajes literarios, fruto de la capacidad creativa de los guionistas en su habitual reconstrucción de escenas y secuencias que dotan al discurso filmico de una mayor agilidad narrativa. Tras el trágico relato de la muerte de Roswitha, el discurso literario presenta a Oskar, antes de llegar a Danzig, con sus colegas de la compañía teatral de campaña en lugares concretos, ciudades donde hacen parada en el viaje hacia su destino. En la primera escena literaria se encuentran todavía en Francia, en Lisieux, y en la segunda ya en Berlín. Los escritores del guión debieron pensar que la adaptación de cada una de estas escenas podría haber entorpecido el fluir de los hechos filmicos y recrean directamente el desarrollo de la diégesis filmica en Danzig, por lo que en la primera escena filmica de la presente secuencia, la cámara presenta a los protagonistas en un camión militar que recorre la desbastada ciudad. Oskar marcha a casa en el camión con los demás artistas. Está triste y desolado. Acertada es aquí la inclusión de su voz en *over*, cuyas palabras tristes fluyen paralelas a las imágenes de edificios destruidos, que recoge la cámara desde el vehículo. Mediante ella expresa sus sentimientos hacia su querida Roswitha y explica su mayor defecto. En el texto filmico se recoge casi la totalidad del comentario del narrador ofrecido por el texto prefilmico, que resulta ser una copia casi literal de una reflexión del adulto narrador literario:

Oh, Roswitha, ich weiß nicht, wie alt du warst, weiß nur, daß du neunundneunzig Zentimeter maßest, daß aus dir das Mittelmeer sprach, daß	Oh, Roswitha, ich weiß nicht, wie alt du warst, weiß nur, daß du nach Zimmet rochst und nach Muskat, daß du allen Menschen ins Herz blicken
---	---

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

du nach Zimmet rochest und nach Muskat, daß du allen Menschen ins Herz blicken konntest; nur in dein eigenes Herz blicktest du nicht, sonst wärest du bei mir geblieben und hättest dir nicht jenen viel zu heißen Kaffee geholt!⁶⁹¹

konntest, nur in dein eigenes Herz blicktest du nicht, sonst wärest du bei mir geblieben und hättest nicht jenen viel zu heißen Kaffee geholt.⁶⁹²



Oskar, junto a Bebra, sufre la pérdida de su amada Roswitha.



Edificios en ruinas.

⁶⁹¹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 330.

⁶⁹² *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 159.

La siguiente escena filmica relata ya la despedida de Oskar de los miembros de la compañía teatral. Un plano en contrapicado presenta a Oskar y Bebra abrazándose afectuosamente sobre el camión, parado en uno de los destruidos rincones de Danzig. Bebra le dice a su joven amigo unas palabras que resultan ser las mismas que se pueden leer en la escena literaria que tiene lugar en Lisieux. En ambos discursos, literario y filmico, su comentario puede hacer referencia a la muerte de Roswitha; desgracia ocurrida por haber “bailado sobre un betón construido para adultos”:

Ach lieber Oskar, wir zwerge und Narren sollten nicht auf einem Beton tanzen, der für Riesen gestampft wurde!⁶⁹³

Bebra
Ach, lieber Oskar, wir Zwerge und Narren sollten nicht auf einem Beton tanzen, der für Riesen gestampft wurde.⁶⁹⁴



Emotiva despedida de Oskar y Bebra.

En esta emotiva despedida, el discurso filmico tampoco se olvida del cariñoso beso que Bebra le da a Oskar en la frente, y que en la escena

⁶⁹³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 330.

⁶⁹⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 159.

literaria tiene lugar cuando se narra la despedida de ambos en Berlín. Asimismo, esta escena se funde con la que cuenta la despedida de Oskar de sus otros compañeros en Danzig: Oskar es bajado del camión por un soldado y también se despide de los otros liliputienses:

Er küßt Oskar auf die Stirn.

Ein Landser hebt Oskar vom Wagen mitsamt seinem Gepäck. Die Liliputaner verschwinden.

Oskar winkt ihnen nach.⁶⁹⁵

Por último, cabe mencionar que se aprecian notables diferencias en la descripción de Danzig realizada por el discurso filmico. Esta, como ya se ha comprobado anteriormente, es presentada con grandes destrucciones. En el referente literario, en cambio, Danzig todavía no ha sufrido daños y conserva su aspecto medieval indemne:

...und so versorgt, auch nach wie vor mit meinem Buch versehen, traf ich am elften Juni vierundvierzig, einen Tag vor meines Sohnes drittem Geburtstag, in der Heimatstadt ein, die noch immer unversehrt und mittelalterlich von Stunde zu Stunde mit verschieden großen Glocken von verschieden hohen Kirchtürmen lärmte.⁶⁹⁶

El discurso filmico ha tenido que operar este cambio, porque podría haber resultado incoherente mostrar Danzig, la ciudad natal del protagonista, al espectador sin los efectos de la guerra, después del trágico suceso ocurrido en la secuencia anterior.

⁶⁹⁵ Ibid., p. 159.

⁶⁹⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 330.

2. 13. Undécimo episodio: *Danzig en llamas*

2. 13. 1. Sexagésimo sexta secuencia

En la secuencia el discurso filmico concentra y recrea con gran ingenio las escenas literarias pertenecientes al capítulo *Die Nachfolge Christi*, que narran el regreso del protagonista a su casa cuando el tercer cumpleaños de su hijo tiene lugar, sabiendo recoger la información más relevante, aunque ello tampoco evita que se pierdan algunos datos importantes, como los referidos a la personalidad de alguno de los personajes.

La secuencia se inicia en el texto prefilmico con una escena que puede ser inferida de la lectura de la novela. Se presenta a Matzerath, leyendo el periódico, a Maria, pegando bonos de racionamiento de alimentos para el Ministerio de Economía, y a Kurt, ya con la apariencia de una niño de aproximadamente tres años de edad, destruyendo un velero de juguete. Los tres están en la sala de estar, lugar en el que suena la música que emite la radio:

Herr Alfred Matzerath und seine Frau Maria sitzen bei Radiomusik im Wohnzimmer. Er liest Zeitung, sie klebt Lebensmittelmarken für das Wirtschaftsamt ein.

Am Boden sitzt Kurtchen, heute drei Jahre alt, und takelt ein Modell des Segelschiffes "Pamir" ab.⁶⁹⁷

El idilio familiar se ve interrumpido por los toques del tambor de Oskar. Él está esperando en el corredor, delante de la puerta de la vivienda: «Es trommelt draußen. Oskar steht vor der Tür»⁶⁹⁸. A partir de

⁶⁹⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 160.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 160.

este mismo instante el texto filmico retoma los hechos narrados en el texto prefilmico.



Oskar, en vez de llamar a la puerta, toca su tambor.

El discurso filmico recrea con gran fidelidad e ingenio el emocionante encuentro entre Oskar y Matzerath: este último, llorando, y sin pronunciar palabra alguna, le recibe con gran alegría; como su verdadero padre. El protagonista, le responde con un caluroso abrazo; mediante la inclusión de este gesto, el texto filmico logra incluso traducir satisfactoriamente en imágenes una reflexión del Oskar literario, en la cual reconoce que el recibimiento que Matzerath le hizo, le lleva a llamarse no sólo Oskar Bronski, sino también Oskar Matzerath:

Wenn schon Vergleich — und ich sehe ein, daß ein Heimkehrer sich Vergleiche gefallen lassen muß — dann will ich für Sie der biblische verlorene Sohn sein; denn Matzerath machte die Tür auf, empfing mich wie ein Vater und nicht wie ein mutmaßlicher Vater. Ja, er verstand es, sich so über Oskars Heimkehr zu freuen, kam auch zu echten, sprachlosen Tränen, daß ich mich von jenem Tage an nicht nur ausschließlich Oskar Bronski, sondern auch Oskar Matzerath nannte.⁶⁹⁹

⁶⁹⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 331.

Igualmente, el discurso filmico sabe recoger el recibimiento que le dispensa Maria. No se muestra alegre por su llegada, pero tampoco le recibe de malas maneras: «Maria nahm mich gelassener, doch nicht unfreundlich auf»,⁷⁰⁰.



Maria recibe a Oskar.

En su correcta lectura del referente literario, el discurso filmico también se hace eco del paso de los años en Matzerath que puede ser inferido de la lectura de dicho texto. El “presunto padre” de Oskar es presentado por la cámara como un hombre cansado, con preocupaciones y mucho más mayor que antes de que su “presunto hijo” se escapase con la compañía teatral de Bebra.

La imagen del “Oskar padre” ofrecida por el referente literario también es recogida con gran maestría por el discurso filmico. Aquí destaca la habilidad de David Bennent como actor. Recordando lo mencionado sobre él en los primeros capítulos de nuestro estudio, cuando la situación lo requiere, él sabe interpretar magistralmente a un niño, o bien a un adulto, en este caso un padre orgulloso de su hijo: en la

⁷⁰⁰ Ibid., p. 331.

siguiente escena Oskar entra en la salita de estar; su mirada delata que se conmueve y enorgullece al observar a su hijo Kurt: «Ebenso gerührt schaut Oskar auf den Knaben am Boden...»⁷⁰¹.

La obligada reducción temática deja fuera rasgos importantes sobre la personalidad destructiva de Kurt. No es suficiente el plano que lo presenta destruyendo el mástil del velero de juguete: «...der gerade die Masten der “Pamir” zerbricht»⁷⁰², para ofrecer datos sobre su carácter que pueden ser inferidos de la lectura del pasaje literario en cuestión en el que se narra cómo destruye sus juguetes.

Mein Sohn Kurt fand auf seinem Geburtstagstisch außer dem Kuchen mit den drei Kerzen einen weinroten Pullover von Gretchen Schefflers Hand, den er gar nicht beachtete. Einen scheußlichen gelben Gummiball gab es, auf den er sich setzte, den er ritt und schließlich mit einem Küchenmesser anstach. Dann saugte er aus der Gummiwunde jenes ekelhaft süße Wasser, das sich in allen luftgefüllten Bällen niederschlägt. Kaum hatte der Ball seine nicht mehr zu vertreibende Beule, begann Kurtchen, das Segelschiff abzutakeln und in ein Wrack zu verwandeln. Unberührt, doch beängstigend händlich blieben Brummkreisel und Peitsche liegen.⁷⁰³

Igualmente, la supresión del pasaje literario en el que Oskar recibe una soberana paliza de su hijo Kurt cuando le regala el tambor, deja fuera la violenta caracterización de este último personaje. Sin duda alguna, la traducción de la escena literaria en imágenes hubiese sido espectacular. El texto filmico únicamente recoge el emotivo acto de Oskar regalando su querido instrumento musical a su hijo:

⁷⁰¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 160.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 160.

⁷⁰³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 332.

Kaum war er mit dem Abtakeln des Segelschiffes fertig, da näherte sich Oskar, hielt das blecherne Geschenk hinter seinem Rücken verborgen, ließ sein gebrauchtes Blech unterm Bauch baumeln. Auf ein Schrittchen standen wir uns gegenüber: Oskar, der Dreikäsehoch; Kurt, der zwei Zentimeter größere Dreikäsehoch. Er machte ein wildböses Kneifgesicht — war wohl noch bei der Zerstörung des Segelschiffes — und zerbrach just in dem Augenblick, da ich die Trommel hervorzog, hochhielt, den letzten Mast der «Pamir»; so hieß der Windjammer.⁷⁰⁴

Oskar geht zu ihm und überreicht ihm das Paket. [...] Kurt reißt das Papier auf, ein rotweiß geflammtes Blech kommt zum Vorschein.⁷⁰⁵

El tambor simboliza el deseo de Oskar de que su hijo paralice su crecimiento y que se convierta en un tamborilero como él mismo. Se echa en falta en el texto filmico algún comentario en *over* que expresase esta idea de forma explícita: «...es ist an der Zeit, ihn zum Blechtrommler zu machen und jenem voreiligen Wachstum ein energisches “Genug!” zuzurufen»⁷⁰⁶.

En lo que respecta a la estatura de Kurt se aprecian diferencias entre ambos textos, literario y filmico. En el texto filmico Oskar le saca una cabeza a su hijo, quizás con la finalidad de enfatizar la imagen de “Oskar padre”, a la que ya se hizo alusión en páginas anteriores; en la novela, por el contrario, Kurt ya es más alto que él:

⁷⁰⁴ Ibid., p. 336.

⁷⁰⁵ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 161.

⁷⁰⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 333.

...das Kurtchen ist dir während deiner Abwesenheit über den Kopf gewachsen, jene vierundneunzig Zentimeter, die du dir seit deinem fast siebzehn Jahre zurückliegenden dritten Geburtstag zu erhalten verstanden hast, überragt das Jüngelchen um glatte zwei bis drei Zentimeter;⁷⁰⁷

Acertada resulta la invención del discurso filmico de unas preguntas que Maria le hace a Oskar sobre su uniforme del ejército alemán:

Maria
Was ist'n das für 'ne Uniform?
Darfst du die überhaupt tragen?⁷⁰⁸

En el referente literario no se menciona que tipo de ropa viste Oskar, pero se puede inferir de la lectura de los capítulos anteriores que también regrese a casa vestido con un uniforme militar.

A las anteriores preguntas inventadas, le sigue un diálogo de Maria que resulta ser una copia casi al pie de la letra de parte de otro diálogo que ella pronuncia en uno de los pasajes literarios en cuestión:

Wo warste nur, überall ham wä jesucht, und de Polizei hat auch jesucht wie varückt, und vor Jericht mußten wir und beeidigen, daß wir dir nich über Eck jebracht hätten. Na, nu biste ja da. ⁷⁰⁹	Wo warste nur? Überall ham wä jesucht, und die Polizei hat auch jesucht wie verrückt, und vor Gericht mußten wir beeidigen, daß wir dir nich über Eck jebracht haben. Na, nu biste da! ⁷¹⁰
--	--

⁷⁰⁷ Ibid., p. 333.

⁷⁰⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 161.

⁷⁰⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 332.

⁷¹⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 161.

Oskar hace caso omiso a las preguntas de Maria. En el texto filmico, además, se aprecia su mirada agresiva hacia la pareja formada por Matzerath y Maria; mirada que deja entrever explícitamente, que él, del mismo modo que en el referente literario, sigue resentido con ellos:

Oskar war alleine schon deshalb kein Odysseus, weil er bei seiner Heimkehr alles unverändert fand. Seine geliebte Maria, die er ja als Odysseus Penelope nennen mußte, wurde nicht von geilen Freiern umschwärmt, die hatte noch immer ihren Matzerath, für den sie sich schon lange vor Oskars Abreise entschieden hatte.⁷¹¹



Oskar continua resentido con Maria y Matzerath.

2. 13. 2. Sexagésimo séptima secuencia

La secuencia se inicia en el texto filmico con un plano en contrapicado de una torre de la catedral de Danzig en llamas, recordando así el discurso filmico que la guerra continua.

⁷¹¹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 331.



Plano en contrapicado de la torre en llamas.

El texto prefilmico, en cambio, inicia la secuencia con las referencias literarias a los refugiados: «Die Straßen waren mit Flüchtlingen aus Ostpreußen und dem Werder verstopft»⁷¹², que huían ante el imparable avance de los rusos, y a los *Volkssturmmänner*⁷¹³: «...alte Volkssturmmänner und Burschen, die Störtebeker glichen»⁷¹⁴; ambas referencias presentes en el capítulo *Die Ameisenstrasse*. Aquí se aprecia una diferencia respecto al referente literario. El viejo Heilandt que en este último texto no se sabe si llega a empuñar un arma o no, es presentado aquí entre los milicianos, llevando además el *Panzerfaust*, arma de un solo uso creada para destruir tanques:

Flüchtlinge ziehen vorbei, mit Handwagen und Fahrrädern, vielleicht mit einer Kuh; ein Trupp Volkssturmeute. Der alte Heilandt hantiert mit einer Panzerfaust.⁷¹⁵

⁷¹² Ibid., p. 372.

⁷¹³ Ante las graves necesidades de combatientes que padecía la Alemania nazi al final de la Segunda Guerra Mundial se creó la milicia *Volkssturm* con civiles en sus filas.

⁷¹⁴ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 373.

⁷¹⁵ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 162.

El texto filmico, por el contrario, solamente traslada a la imagen las referencias literarias a los refugiados. Al plano anterior le sigue un plano general de la calle con personas cargadas de maletas y otros paquetes.

Igualmente, se recrea la huida de vecinos del *Labesweg*, también indicada en el capítulo *Die Ameisenstrasse*:

Der alte Heilandt war noch da. Frau Kater jedoch, auch der Uhrmacher Laubschad, Eykes und Schlagers waren mit einigen Bündeln davon. Von ihnen, auch von Gretchen und Alexander Scheffler hieß es später, sie seien in letzter Minute an Bord eines ehemaligen KdF-Schiffes gegangen und ab, Richtung Stettin oder Lübeck oder auch auf eine Mine und in die Luft geflogen; auf jeden Fall war über die Hälfte der Wohnungen und Keller leer.⁷¹⁶

En este caso, el discurso filmico desarrolla la marcha de Gretchen Scheffler a partir de la lectura del párrafo que acaba de ser citado: ella está montada en un coche de caballos sobrecargado y expresa su intención de alcanzar el barco Gustloff. Únicamente el lector conocedor de la novela y el espectador erudito en historia alemana sobre la Segunda Guerra Mundial, o que ha vivido de cerca tal conflicto, sabe que el embarcarse en dicho barco significa la muerte. Obsérvese la magistral recreación de la escena. Para la ocasión el discurso filmico inventa los diálogos:

Gretchen Scheffler
Die "Gustloff" nimmt noch Leute mit!
Lina
Mach' ma rieber, mach ma rieber!
Gretchen Scheffler
Wir sehn uns bestimmt wieder!

⁷¹⁶ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 370.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Sie steigt auf einen Panjewagen der schon überladen ist, und winkt Oskar zu.⁷¹⁷



Gretchen Scheffler se dispone a abandonar Danzig.



Una columna de civiles alemanes huye de los rusos por un bosque de Silesia.⁷¹⁸

⁷¹⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 162.*

⁷¹⁸ *Chronik des 20. Jahrhunderts, op. cit., p. 646.*

En esta genial recreación de la situación inferida de la lectura del referente literario, el texto prefilmico añade también uno de los habituales partes de guerra alemanes en los que se anunciaban, ya cuando la guerra estaba perdida, grandes derrotas de los soviéticos en los frentes, que experimentaban un constante retroceso hacia el corazón de la Alemania nazi:

Aus einem Lautsprecher:

Auch im Raum von Kolberg blieben zahlreiche feindliche Angriffe ohne Erfolg. In Westpreußen vereitelten unsere schwer ringenden Truppen in verkürzten Stellungen den unter hohem Materialeinsatz in Richtung Dirschau und Danzig erstrebten Durchbruch der Sowjets.⁷¹⁹

El texto prefilmico, además, deja paso a una secuencia que al parecer, por los fotogramas que aparecen en la guía filmica, fue rodada, pero excluida del montaje final: el suicidio de Greff. Se aprecia en primer lugar el cambio de orden operado aquí por el discurso filmico, que relata este triste suceso poco después del regreso de Oskar a su hogar, tras sus aventuras con la compañía teatral de Bebra. En el referente literario, por el contrario, la muerte del explorador ocurre antes de que Oskar se enrolase en dicha compañía de espectáculos.

La escena inicial de la secuencia recrea el momento en el que Lina grita tras haber encontrado a su marido muerto, y no es más que un resumen de las escenas literarias en cuestión, pero se recogen los hechos más importantes:

Lina Greff kommt schreiend aus dem Haus.

Matzerath, der gerade den eisernen Rolladen hochschiebt, läuft über die Straße auf die andere Seite. Maria und Oskar eilen ihm nach.

⁷¹⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 162.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Andere Nachbarn erscheinen. Der alte Heilandt kommt aus dem Hof.

Lina wird von Matzerath und Heilandt in den Laden geführt.

Oskar geht an ihnen vorbei durch die hintere Tür in den Keller.⁷²⁰

El discurso filmico mantiene fielmente el orden seguido por el referente literario, por lo que en la siguiente escena Oskar se encuentra ya a Greff, muerto en el sótano. Se puede apreciar la gran fidelidad en detalles mantenida por el discurso filmico. Este texto ofrece una imagen muy parecida a lo que Oskar observa en el correspondiente pasaje literario; igualmente, destaca que esta información que la novela aporta en muchas páginas, y pausadamente, es recogida de forma muy resumida, pero con gran habilidad. Obsérvese el texto del texto prefilmico, cuyas citas de la novela han sido reordenadas con gran ingenio por los guionistas, aportando así claridad al referente literario:

Oskar dringt in den dunklen Keller ein, folgt den elektrischen Kabeln.

Zwei Wollstrümpfe und ein Paar Wanderschuhe hängen ihm vor der Nase.

Über Umwege schaut er an dem hängenden Greff hoch. Nackte Männerknie über den Strumpfrändern, behaart die Oberschenkel bis zum Hosenrand, über der Pfadfinderuniform ein angestrenktes Gesicht.

Zwei Finger der linken Hand hat Greff nach Pfadfindersitte über Kreuz gelegt. An das rechte Handgelenk hat er den Pfadfinderhut gebunden.

Greff hat einen ausgewogenen Tod gefunden: er hängt an einem Gerüst aus vier weißgekalkten Balken. Neben ihm steht ein grünes Leiterchen. Das Gerüst ist von vier Glühbirnen erleuchtet, ebenso die vier sorgfältig angebrachte Porträts: Sir Baden-Powell, St. Georg,

⁷²⁰ Ibid., p. 163.

David von Michelangelo und – mit einem Trauerflor – Horst, ein blonder Junge, den man mehrfach gesehen hat, zuletzt in der Uniform der Wehrmacht.

Der einfeseift Strick, an dem Greff hängt, läuft über Rollen; am anderen Ende des Gerüsts hängt der Kartoffelsack mit dem Pappschild: 75 kg.⁷²¹

2. 13. 3. Sexagésimo octava secuencia

La secuencia se inicia en el texto filmico con un plano en contrapicado que presenta a Meyn en el ático entonando con su trompeta la canción de Horst Wessel. La triste melodía enlaza con la terrible panorámica de Danzig en llamas; escenario ardiente que inicia el pasaje filmico en el texto prefilmico, en el que mediante un texto inventado, que puede ser inferido de la lectura del pasaje literario en cuestión, no sólo hace referencia al fuego que asola la urbe, sino también a los bombardeos que lo provocan:

Danziger Panorama

Schwerer Beschuß. Feuerwerk und Flakscheinwerfer am Himmel. Einzelne Giebel stürzen ein. Andere brennen.⁷²²

Oskar y Alfred son presentados en el texto filmico por un plano de conjunto al lado de otros habitantes de Danzig. Todos observan entristecidos su ciudad consumiéndose bajo el fuego. Las llamas iluminan sus caras. En el texto prefilmico se describe la misma situación, pero Oskar y Matzerath están solos: «Oskar und Matzerath schauen auf die brennende Stadt. Der Feuerschein erhellt ihre Gesichter»⁷²³.

⁷²¹ Ibid., p. 163.

⁷²² Ibid., p. 164.

⁷²³ Ibid., p. 164.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen



Meyn toca su trompeta desde el ático.



Panorámica de la ciudad ardiendo.



Los vecinos de Danzig observan tristemente cómo su ciudad se destruye por una guerra de la que ellos mismos son culpables.

El discurso filmico recrea aquí con sumo acierto el pasaje literario, que tiene como escenario el desván, lugar al que Oskar y Matzerath suben para observar su ciudad en llamas:

Oskar hat sich nie viel aus Bränden gemacht. So wäre ich auch im Keller geblieben, als Matzerath die Treppen hochsprang, um sich vom Dachboden aus das brennende Danzig anzusehen, wenn ich nicht leichtsinnigerweise auf eben jenem Dachboden meine wenigen, leicht brennbaren Habseligkeiten gelagert gehabt hätte.⁷²⁴

En la película no hay ninguna escena que se desarrolle en dicho espacio. No obstante, el conocedor de la novela de Grass puede suponer que las panorámicas de Danzig sean vistas desde allí; de todos modos, el texto filmico recoge lo más importante de la correspondiente escena literaria: la terrible visión de la agonizante ciudad a través de los ojos de Oskar, tal y como él la observa.

Asimismo, el texto filmico sabe traducir magistralmente con sus mecanismos la tristeza que siente Oskar ante la destrucción de su ciudad. Es expresada, además de por el angustiado rostro de Oskar, por los ritmos lentos y pesados que arranca a su tambor. El texto prefilmico recoge también un comentario en *over* del protagonista sobre lo mencionado anteriormente, cuya omisión por lo tanto, ya que expresa lo mismo que las imágenes, no afecta para nada al fluir de la trama filmica; dicho comentario resulta ser una copia casi al pie de la letra de una de las reflexiones del protagonista literario:

Rechtstadt, Altstadt, Pfefferstadt,	Oskars Stimme
Vorstadt, Jungstadt, Neustadt und	Rechtstadt, Altstadt, Pfefferstadt,
Niederstadt, an denen zusammen man	Vorstadt, Jungstadt, an denen
über siebenhundert Jahre lang gebaut	zusammen man über siebenhundert

⁷²⁴ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 374.

hatte, brannten in drei Tagen ab. Das war aber nicht der erste Brand der Stadt Danzig. Pommerellen, Brandenburger, Ordensritter, Polen, Schweden und nochmals Schweden, Franzosen, Preußen und Russen, auch Sachsen hatten zuvor schon, Geschichte machend, alle paar Jahrzehnte die Stadt verbrennenswert gefunden — und nun waren es Russen, Polen, Deutsche und Engländer gemeinsam, die die Ziegel gotischer Backsteinkunst zum hundertstenmal brannten, ohne dadurch Zwieback zu gewinnen.⁷²⁵

Jahre lang gebaut hatte, brannten in drei Tagen ab. Das war aber nicht der erste Brand der Stadt Danzig. Ordensritter, Polen, Schweden und nochmals Schweden, Franzosen, Preußen und Russen hatten die Stadt zuvor schon abgebrannt — und nun waren es Russen, Polen, Deutsche und Engländer gemeinsam.⁷²⁶

2. 14. Duodécimo episodio: *La muerte de Matzerath*

2. 14. 1. Sexagésimo novena secuencia

El discurso filmico continúa con la correcta lectura de los hechos e ideas del referente literario, por lo que, a continuación, presenta una secuencia en la que se ofrece magistralmente el rechazo de la pequeña burguesía alemana a las ideas nacionalsocialistas cuando se dan cuenta de que la guerra está perdida.

La secuencia tiene como base la escena en la que Matzerath ha subido a su casa, donde intenta escuchar la radio, pero el aparato no emite nada; y el inicio de la escena que narra su muerte. Ambas situaciones son localizadas al final del capítulo *Die Ameisenstrasse*.

⁷²⁵ Ibid., p. 373.

⁷²⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 164.

En el texto filmico, el fuego actúa como elemento de enlace entre el anterior pasaje filmico y el presente, que se inicia por lo tanto con un plano de detalle de una foto en blanco y negro ardiendo, en la que aparece Matzerath, vestido con su uniforme de la SA junto a otros milicianos nazis como él. La cámara enfoca a continuación al pequeño-burgués Matzerath, que, al igual que en el referente literario, ha creído en las ideas nacionalsocialistas hasta el final; junto a él está Oskar, ayudándole a quemar las comprometedoras fotos.



Matzerath destruye sus comprometedoras fotos.

El texto filmico recoge el comportamiento infantil de Matzerath y sus dudas en el “hombre de navidad”, descritas al inicio de la escena en la que es ametrallado por soldados del ejército rojo:

Fast zaghaft wie ein Kind, das nicht weiß, ob es weiterhin an den Weihnachtsmann glauben soll, stand Matzerath mitten im Keller, zog an seinen Hosenträgern ...⁷²⁷

⁷²⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 375.

El texto filmico inventa una nueva acción, que alude de nuevo al músico Beethoven, para aportar claridad sobre los hechos narrados en la novela: Matzerath tiene en sus manos el retrato de Hitler, sobre el cual pasa la copa, como si se despidiese de él, y brinda por Beethoven, cuyo retrato ocupa el lugar en la pared que tenía antes de ser sustituido por el de Hitler:

Matzerath (prostet Beethoven zu)

Beethoven! Das war ein Genie!⁷²⁸

El texto filmico tampoco se olvida de las referencias literarias a la radio. En la novela el aparato no llega a funcionar:

Noch einmal fand er in die Wohnung, stellte das Radio an: aber es kam nichts mehr. Nicht einmal das Feuer des brennenden Funkhauses hörte man knistern, geschweige denn eine Sondermeldung.⁷²⁹

En la película, el invento de Marconi, por el contrario, si funciona y contribuye a la genial ambientación de la situación con la emisión de un comunicado del ejército alemán, hasta que termina enmudeciendo:

Aus dem Radio kommt ein letzter Wehrmachtsbericht.

Sprecherstimme

Ohne entscheidenden Raumgewinn erlitt der Feind in entschlossenen Gegenangriffen...

[...]

Sprecherstimme

...besonders hohe Verluste. Zweihundertsechzig feindliche Panzer

⁷²⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 164.

⁷²⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 375.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Mitten in der Sondermeldung verstummt der Apparat und knackt nicht einmal mehr.⁷³⁰



Oskar intenta, en vano, que la radio siga funcionando.

Mientras suena el comunicado, Matzerath saca el retrato de Hitler del marco y lo destruye; después, del mismo modo que en el referente literario, expresa sus dudas en la prometida “victoria final” de Hitler a los alemanes en la Segunda Guerra Mundial:

...äußerte erstmals Zweifel am Matzerath
Endsieg...⁷³¹ Endsieg... Endsieg...⁷³²

La secuencia finaliza con un plano de detalle del retrato de Beethoven, sobre cuyo cristal protector se reflejan las llamas de la pequeña hoguera que consume los símbolos nazis.

⁷³⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 165.

⁷³¹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 375.

⁷³² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 165.



Las llamas que hacen desaparecer las pruebas sobre la pertenencia de Matzerath al movimiento nacionalsocialista alemán, se reflejan en el retrato de Beethoven.

2. 14. 2. Septuagésima secuencia

La bodega es el escenario donde transcurren los hechos narrados en la presente secuencia. Del mismo modo que en el referente literario, la familia Matzerath, en compañía de la señora Greff, ha tenido que trasladarse a este lugar para refugiarse de los bombardeos. Aquí, el discurso filmico recrea fielmente la escena que narra la muerte Matzerath a manos de soldados del ejército rojo, la cual se localiza al final del capítulo *Die Ameisenstrasse*.

El discurso filmico no se olvida de los cambios que experimenta el lugar en el transcurso de la guerra. Se puede apreciar la presencia de los postes de seguridad situados entre el suelo y el techo; postes que en el referente literario han sido colocados a petición del difunto Greff:

Einige, etwa Mitte des Krieges auf Greffs Veranlassung hin zwischen Kellerdecke und Betonboden gekeilte Balken sollten dem Lebensmittellager die Sicherheit eines vorschriftsmäßigen Luftschutzraumes geben.⁷³³

⁷³³ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 371.

Igualmente, se pueden observar los sacos de provisiones que están esparcidos por el suelo; aunque no se informa con la exactitud del referente literario de qué alimentos se trata:

Der trockenwarme Raum war voller Lebensmittel wie: Hülsenfrüchte, Teigwaren, Zucker, Kunsthonig, Weizenmehl und Margarine. Kisten Knäckebrot lasteten auf Kisten Palmin. Konservendosen mit Leipziger Allerlei stapelten sich neben Dosen mit Mirabellen, Jungen Erbsen, Pflaumen auf Regalen, die der praktische Matzerath selbst angefertigt und auf Dübeln an den Wänden befestigt hatte.⁷³⁴

De la lectura del referente literario se infiere que los personajes escuchan el ruido de armas que viene de fuera y que están situados en los distintos lugares del escenario:

Unüberhörbar und beängstigend der Gefechtslärm von draußen.
Oskar kauert am Betonfußboden, hat sein Blech zur Seite gelegt.
Vor den fast leeren Regalen auf Vitello-Margarinekisten sitzend:
Matzerath, Maria, das Kurtchen, die Greff.⁷³⁵

En el texto prefilmico se puede leer también un texto inventado en el que se describe el comportamiento histérico de Matzerath:

Matzerath beginnt eine unsinnige Verrichtung, bückt sich zu seinen Schuhen, zerrt heftig an den Schnürsenkeln, bemerkt mit kläglichster Miene —
Matzerath
Wat han se bloß mit uns jemacht ...
Wat han se bloß mit uns jemacht ...⁷³⁶

⁷³⁴ Ibid., pp. 370 – 371.

⁷³⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 166.

⁷³⁶ Ibid., p. 166.

Ambos textos, prefilmico y filmico, recogen aquel momento del referente literario en el que Matzerath intenta deshacerse de la insignia nazi. Lina le recomienda que se la quite. Matzerath se pone nervioso, se la intenta dar a ella y a Maria, pero ninguna de las dos mujeres la quieren. Como última solución la tira al suelo; hacia donde se abalanzan Kurt y Oskar para cogerla, la gana este último:

...nahm sich auf Anraten der Witwe Greff das Parteiabzeichen vom Rockaufschlag, wußte aber nicht, wohin damit; denn der Keller hatte Betonfußboden, die Greffsche wollte ihm das Abzeichen nicht abnehmen, Maria meinte, er solle es in den Winterkartoffeln verbuddeln, aber die Kartoffeln waren dem Matzerath nicht sicher genug, und nach oben zu gehen wagte er nicht, denn die mußten bald kommen, wenn sie nicht schon da waren, unterwegs waren, kämpften ja schon bei Brenntau und Oliva, als er noch auf dem Dachboden gewesen war, und er bedauerte mehrmals, den Bonbon nicht oben im Luftschuttsand gelassen zu haben, denn wenn die ihn hier unten, mit dem Bonbon in der Hand fanden — da ließ er ihn fallen, auf den Beton, wollte drauftreten und den wilden Mann spielen, doch Kurtchen und ich, wir waren gleichzeitig drüber her, und ich hatte ihn zuerst...⁷³⁷

Die Greff tippt mit dem Zeigefinger auf das Parteiabzeichen, das immer noch an Matzeraths Rockaufschlag steckt.

Lina Greff

Machste das nich besser ab, Alfred?

Der Iwan kann jeden Moment da sein ...

Matzerath

Ja...ja...

— er nestelt den Bonbon vom Revers, weiß nicht wohin damit, möchte ihn zuerst Lina Greff, dann seiner Frau geben, die nehmen ihn nicht, da läßt er das Parteiabzeichen fallen, will drauftreten und den wilden Mann spielen, doch—

— die beiden Kleinen sind gleichzeitig drüber her. Oskar hat es zuerst.⁷³⁸

⁷³⁷ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 375.

El texto filmico recoge fielmente la misma situación, pero los diálogos son más amplios y ricos, ya que también habla Maria y, además, el sustantivo *Parteiabzeichen* es sustituido por el de *Bonbon*, el calificativo que Grass emplea en sus novelas para designar todo tipo de insignias o medallas nazis. Por ello hemos optado por reflejar tales diálogos también a continuación:

Lina [señalando con el dedo índice hacia el pecho de Matzerath]:
Alfred, machst du den Bonbon nicht besser ab? Der Iwan kann
jeden Moment da sein.

[Matzerath se quita la insignia nazi y se la quiere dar a Maria]

Maria [no quiere coger la insignia y señala con el dedo índice hacia
el fondo de la bodega]: Vergrab ihn doch unter den
Winterkartoffeln!⁷³⁹



Maria rechaza la insignia nazi de Matzerath.

⁷³⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 166.

⁷³⁹ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*



Kurt y Oskar se pelean por el *Bonbon*.

Asimismo, la llegada de los rusos es recreada magistralmente. El discurso filmico sabe captar la violencia del ambiente. En el texto filmico, la cámara enfoca de repente un plano en contrapicado de la trampilla que se abre. Tres soldados bajan las escaleras. Conminan a los “conquistados” a levantar las manos. Uno de ellos, con ojos achinados, se acerca a la temblorosa Maria, y los otros se llevan a la señora Greff para violarla. Mientras tanto, el de rasgos asiáticos que se ha quedado, sube a Oskar en brazos y arranca un par de toques al tambor. Su físico de niño le salva de una muerte o castigo seguros.



Uno de los soldados del ejército rojo agarra a Lina para violarla.



Oskar es tomado en brazos por uno de los soldados del ejército rojo. Una vez más su físico infantil le permite salvarse de una muerte o castigo seguros.

En el texto prefilmico se describe la misma situación, pero se pueden apreciar unas pocas diferencias respecto a lo observado en la pantalla. En vez de tres soldados, son cinco, y el soldado con rasgos asiáticos no se queda con Oskar, sino que se une a los demás para violar a la señora Greff, siendo así más fiel en detalles al referente literario:

Als sie die Falltür hoben, stach mich die Nadel des Abzeichens immer noch. Was blieb mir zu tun übrig, als mich vor Marias zitternde Knie zu hocken und Ameisen auf dem Betonfußboden zu beobachten, deren Heerstraße von den Winterkartoffeln diagonal durch den Keller zu einem Zuckersack führte. Ganz normale, leichtgemischte Russen, schätzte ich, da an die sechs Mann auf der Kellertreppe drängten und über Maschinenpistolen Augen machten.[...]

Dann sind sie plötzlich im Laden oben. Die Falltür wird aufgehoben, fünf sowjetische Soldaten drängen auf die Kellertreppe.

Hände hoch: Matzerath, Maria, die Greff, auch das Kurtchen auf dem Schoß der Mutter.

Oskar greift nach seiner Trommel und preßt sie an sich.

Einer der Soldaten geht unter Matzeraths angstvollen Blicken vor Maria in die Knie, streichelt die

Daß die Erwachsenen die Hände hochhoben, fand ich normal. Das kannte man aus den Wochenschauen; auch war es nach der Verteidigung der Polnischen Post ähnlich ergebungsvoll zugegangen. Warum aber das Kurtchen die Erwachsenen nachäffte, blieb mir unerklärlich. Der hätte sich ein Beispiel an mir, seinem Vater — oder wenn nicht am Vater, dann an den Ameisen nehmen sollen. Da sich sogleich drei der viereckigen Uniformen für die Witwe Greff erwärmten, kam etwas Bewegung in die starre Gesellschaft. Die Greffsche, die solch zügigen Andrang nach so langer Witwenschaft und vorhergehender Fastenzeit kaum erwartet hatte, schrie anfangs noch vor Überraschung, fand sich dann aber schnell in jene, ihr fast in Vergessenheit geratene Lage.⁷⁴⁰

Wangen des Bübchens und sagt zärtlich —
Iwan Eins
Dadada ... Matka, du gudd Matka! Du gudd
Du komm! -
— schnauzt einer mit geschlitzten Augen über den vorstehenden Backenknochen und greift sich die Greffsche.
Die Greff schreit auf— will zurückweichen, wird härter angefaßt
jetzt, wobei Iwan Zwei kameradschaftlich beispringt, wird hochgezerrt, hinübergezerrt in die düstere Kellerecke, wo die Winterkartoffeln lagern.
Ein stämmiger, großporiger Kerl nimmt Oskar samt Trommel auf den Arm, wirbelt ein paar Takte aufs Blech.⁷⁴¹

El momento en el que Oskar se venga de Matzerath es traducido fielmente por el discurso filmico en imágenes. No sólo se recrea acertadamente la terrible muerte de Matzerath, ametrallado por los soldados bolcheviques, sino que también se sabe transmitir al espectador el carácter malvado de su hijo: mientras el soldado soviético vigila a Matzerath, Oskar, cuyo rostro refleja malas intenciones, coloca el otrora apreciado, pero ahora no deseado “Bonbon”, en la mano de su presunto padre. Éste, asustado, no se lo puede despegar de la mano y lo esconde en

⁷⁴⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 376.

⁷⁴¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 166.

la boca. Sin querer se atraganta. Su rostro enrojece, se tambalea y se tropieza con el soldado de rasgos asiáticos. Uno de los soldados le conmina a levantar las manos y, al ver que Matzerath no le hace caso, lo ametralla:

Iwan Fünf steht immer noch über seine Maschinenpistole äugend in der Mitte der achtzehnstufigen Treppe und paßt auf daß der Matzerath vor dem Regal nicht vergißt die Hände hochzuhalten.

Jetzt strebt Oskar mit ausgestreckten Ärmchen auf den mutmaßlichen Vater zu, Iwan Eins versteht die Geste, ist willfährig, macht einen Schritt zu Matzerath hin—

— der, ehe er sich's versieht, von Oskar das Parteiabzeichen in die erhobene Rechte gedrückt bekommt. Matzerath greift zu. Warum nur? Das hätte er nicht tun sollen. Er erschrickt, als er das bunte runde Ding in der Hand spürt. Wohin damit? Beurteilung der Lage und Entschluß. In den Mund damit, und runterschlucken! Ja, wenn nicht die Nadel des Abzeichens offen gewesen wäre! So bleibt der sperrige Bonbon dem Zellenleiter im Hals stecken.

Matzerath würgt, läuft rot an, bekommt dicke Augen, hustet, weint, lacht vermeintlich und kann bei all den gleichzeitigen Gemütsbewegungen die Hände nicht mehr oben behalten.

Das jedoch dulden die Iwans nicht, sie wollen wieder seine Handteller sehen.

Matzerath aber hat sich vollständig auf seine Atmungsorgane eingestellt. Selbst husten kann er nicht mehr richtig, gerät aber ins Tanzen und Armeschleudern, fegt einige Weißblechdosen mit Leipziger Allerlei vom Regal und bewirkt —

— daß jener Posten auf der Treppe aus der Hüfte heraus ein ganzes Magazin leerschießt, bevor Matzerath ersticken kann.⁷⁴²

⁷⁴² Ibid., p. 166.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen



Oskar, en una acción claramente malintencionada, posa la insignia alemana sobre la palma de la mano de Matzerath.



Imagen trágico-cómica de Matzerath intentando deshacerse de la insignia nazi.



Matzerath, después de haber sido ametrallado por los soldados soviéticos.

Incompatible resulta, a nuestro modo de ver, escuchar a Oskar, gritar por Matzerath en una acción añadida por el texto filmico: «Oskar: Papa, Papa...»⁷⁴³, después de haber ocasionado él su trágica muerte, como si en realidad le causase dolor.

Resulta obligado, después de habernos confrontado con el análisis de la presente secuencia, rebatir las injustas críticas realizadas por Schlegel en capítulos iniciales de nuestro estudio. Según recordamos, él menciona que la brutalidad y el terror aparecen en la película con la llegada de soldados soviéticos de rasgos mongoles, tal y como eran caracterizados por la propaganda alemana durante la época nacionalsocialista.

Estos ataques que él realiza, se deben, sin duda alguna, a la pertenencia del autor al aparato antidemocrático de la entonces República Democrática Alemana. Esto lo afirmamos porque se trata de un crítico de cine que escribe en una revista estatal del país, en este caso la publicación especializada en el mundo audiovisual *Film und Fernsehen*.

El crítico, si supiese lo que es una adaptación de una obra literaria al mundo audiovisual, tendría que saber, que la adaptación cinematográfica puede reflejar con gran fidelidad situaciones expuestas en el referente literario; como es el caso en la secuencia que acabamos de analizar. En la escena literaria se menciona que son soldados del ejército rojo, de ellos uno con rasgos asiáticos, los que matan a Matzerath; en la secuencia, Schlöndorff, no hace más que representar este momento de forma muy parecida al pasaje literario en cuestión.

Además, el terror no aparece en la película por primera vez con la llegada de los soviéticos. El horror se muestra con anterioridad: recordamos las secuencias en las que se narran la muerte del bondadoso judío, Sigismund Markus, y el asalto a la Oficina Postal Polaca; además,

⁷⁴³ *Die Blechtrommel* (Texto filmico), *op. cit.*

en ambas acciones violentas se muestra claramente que fueron protagonizadas por los alemanes.

A continuación el texto prefilmico vuelve a trasladarnos a una secuencia no existente en el texto filmico, en la que se narra la llegada de Fajngold, un judío superviviente del campo de concentración de Treblinka.

La primera escena de la secuencia es fruto de la imaginación de los guionistas. Con gran habilidad, el texto prefilmico recrea el escenario y el ambiente de cualquier calle en ruinas del Danzig ocupado por los rusos, que puede ser inferida de la lectura de la novela:

Der Krieg hat die kleine Straße verwüstet. Die Häuser sind zum Teil ausgebrannt, ebenso wie ein quergestellter T 34, der das Straßenende versperrt. Russen sitzen vor den Häusern in der dünnen Februarsonne. Einer übt Kunstfahren in einem Hindernisgelände aus Olgemälden, Standuhren und Garderobenständern.⁷⁴⁴

Por la calle camina el señor Fajngold. Tiene un papel en la mano y lee los números de las calles. De él, además, el texto prefilmico ofrece una descripción física muy parecida a la proporcionada por la novela y a la observada en el texto filmico en la siguiente secuencia:

Ein älterer Mann in einem langen schwarzen Mantel mit grauem Kaninchenfell gefüttert, schreitet die Häuserreihe ab. Er hält einen Zettel in der Hand und liest die Hausnummern. Dünne, rötliche Haare wehen um seinen ausgemergelten Schädel.⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 168.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 168.

De Fajngold, la guía filmica también aporta información, pero no sobre su aspecto externo, sino sobre su comportamiento, personalidad y pasado:

Fajngold. Ein Herr aus Lemberg mit faltigem, oft nachdenklichem Gesicht, dessen Blick im fernen Galizien weilt. Ein alleinstehender Mann, der jedoch so tut, als umgäbe ihn eine vielköpfige Familie, die aber längst tot ist ... er kommt aus Treblinka, wo er als Desinfektor das Lager überlebt hat.⁷⁴⁶

Cabe mencionar al respecto, que el texto prefilmico, como se puede comprobar en la lectura de la presente y siguiente secuencias, también ofrece la anterior información sobre la personalidad y pasado de Fajngold, pero el texto filmico no, por sus escasas apariciones.

En esta escena el texto prefilmico, en su peculiar capacidad de enlazar situaciones, también presenta al viejo Heilandt arreglando el calzado para los soldados rusos:

Der alte Heilandt, der schon während der ersten Besatzungstage als Schuhmacher Arbeit fand und Russenstiefel besohlte, die während des Vormarsches durchgelaufen worden waren...⁷⁴⁷

An einem riesigen Bombentrichter vorbei, der die ganze Straße aufgerissen hat, erreicht er das Haus, vor dem der alte Heilandt einem russischen Soldaten den Stiefel flickt. Er hat den Mund voll Nägel, der Soldat steht mit einem nackten Fuß daneben.⁷⁴⁸

El texto prefilmico realiza una fiel lectura de los hechos descritos en la novela, por lo que amplía la situación tan lacónicamente referida en el

⁷⁴⁶ Ibid., p. 13.

⁷⁴⁷ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 382.

⁷⁴⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 168.

referente literario y recurre de forma acertada a la construcción de nuevos diálogos. El señor Fajngold es recibido por Maria, a quien presenta su “familia invisible”. Inmediatamente después, muestra un documento oficial en el que se informa que el negocio pasa a sus manos⁷⁴⁹. No obstante permite que Maria y los niños se queden. A continuación, bajan a la bodega. Allí Maria le enseña el cadáver de su difunto marido, Matzerath. Entre los diálogos destacan sus conmovedoras palabras evocando a sus familiares muertos en el campo de concentración de Treblinka:

Ein älterer Mann in einem langen schwarzen Mantel mit grauem Kanichenfell gefüttert, schreitet die Häuserreihe ab. Er hält einen Zettel in der hand und liest die Hausnummern. Dünne, rötliche Haare wehen um seinen ausgemergelten Schädel.

An einem riesigen Bombentrichter vorbei, der die ganze Straße aufgerissen hat, erreicht er das Haus, vor dem der alte Heilandt einem russischen Soldaten den Stiefel flickt. Er hat den Mund voll Nägel, der Soldat steht mit einem nackten Fuß daneben.

Vor dem Geschäft stellt der Mann sein Kofferchen ab und klopft an die Ladentür.

Nach einer Weile tritt er ein und läßt eine Reihe unsichtbarer Gestalten vorausgehen.

Maria kommt ihm entgegen der kleine Kurt klammert sich an ihren Rock. Oskar erscheint in der Tür zur Wohnung.

Fajngold

Schönen guten Tag zu wünschen. Is hier Kolonialwarenhandlung Matzerath?

⁷⁴⁹ Después de la Segunda Guerra Mundial, los territorios situados al este de los ríos Oder y Neise que antes habían pertenecido a Alemania pasaron a formar parte de la nueva República Popular de Polonia. Este hecho tuvo como consecuencia que los alemanes que vivían en dicha zona fuesen expulsados de allí. En la presente escena se describe una de las medidas llevadas a cabo por las autoridades polacas para el desalojamiento de los vencidos alemanes, quienes fueron despojados de sus hogares, negocios, fincas, etc., que pasaban a manos de polacos.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Maria nickt.

Fajngold

Und Sie sind gewiß Frau Matzerath?

Maria nickt wieder. Erfreut stellt er sich vor.

Fajngold

Ich bin der Fajngold aus Lemberg. Das ist meine Frau

Luba ...

(Er macht eine Handbewegung, als stünde jemand
neben ihm)

Fajngold

...und das unsere sechs Kinder: Lew, Jakob, Berek, Leon, Mendel
und Zonja.

Alle starren ihn an.

Herr Fajngold geht in dem völlig leergeräumten Laden herum und
erklärt seiner Frau begeistert —Fajngold

Nu schau, da is die Waage, sehr gut, eine Dezimal-Waage ... der
Petroleumtank, leer ... ja, ja ... eine
Messingstange für die Wurst und die Kasse, eine richtige
Registrierkasse, Luba ... sehr schön.

Entgeistert verfolgt Maria diese Bestandsaufnahme. Sehr höflich
reicht er ihr ein gestempeltes Papier.

Fajngold

Da sind die Dokumente. Wir sollen das Geschäft übernehmen ...
wenn Sie wollen, stell' ich Sie als Verkäuferin ein und Sie können
bei uns bleiben mit den Kinderchen, es ist ja Räumlichkeit hier,
soviel Räumlichkeit.

Er zieht den Mantel aus, klopft auf die Kellerluke.

Fajngold

Geht's da in den Keller? Will ich mal anschauen, wenn Sie
gestatten.⁷⁵⁰

Die Klappe wird geöffnet. Maria geht mit einem Licht voran,
Fajngold folgt ihr. Oskar steht oben am Rand und hält seine

⁷⁵⁰ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 169.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Trommel fest. Hoherfreut entdeckt Fajngold die Vorräte auf den Regalen.

Fajngold

Hm, Honig ... und Seife, Palmolive, daß es die immer noch gibt ...

Mehl sogar ... der Herr Matzerath hat vorgesorgt ... sehr gut ...

Er stößt an etwas unter einer Zeltplane, weicht zurück.

Fajngold

Gott der Gerechte!

Maria zögert einen Augenblick, entblößt dann Matzerath's auf den Rücken gedrehte Leiche.

Oskar sieht, wie Fajngold die Hände auf ähnliche Art ausdrucksvoll über dem Kopf zusammenschlägt wie früher Sigismund Markus.

Fajngold

Der Herr Matzerath?

Maria

Ja, isser jewesen, mein Mann.

Seine ganze Familie, nicht nur die Frau Luba, ruft er in den Keller.

Fajngold

Luba, komm schnell! Lew, Jakob, Berek, Leon, Mendel, Zonja, kommt Kinder!

Statt der Toten erscheint Oskar's Gesicht in der Luke.

Er versucht mit den Augen den Unsichtbaren die Treppe hinunter zu folgen.

Unten führt Fajngold seine Familie zu dem Toten.

Fajngold

Schaut, das ist Herr Matzerath, der hat nu auch seine Zeit gehabt.

Plötzlich verstummt er und schaut Maria mit einem eigenartigen Blick an. Er erklärt ihr leise, wieder bei Sinnen und sehr einsam —

Fajngold

Meine Frau und meine Kinder sind auch so dagelegen, alle, bevor sie gekommen sind in die Öfen, in Treblinka ... nur ich lebe immer

noch, weil ich Chlor gestreut hab, Chlor, Karbol und Lysol hab ich
gesprenkelt: als Desinfektor im Lager.⁷⁵¹

Conviene señalar, antes de seguir con el análisis del siguiente pasaje filmico, que, la inclusión de la secuencia en el texto filmico hubiese resultado enriquecedora, ya que se relata el drama que vivieron los judíos en los campos de concentración de la Alemania nacionalsocialista. A nuestro modo de ver, no es suficiente con mostrar la violencia que sufre Sigismund Markus por los alemanes; el judío, cuya muerte, recordamos, sucedió en anteriores secuencias.

2. 14. 3. Septuagésimo primera secuencia

La omisión de la secuencia anterior del montaje final tiene como consecuencia irremediable una apreciable alteración y deterioro de la diégesis filmica. Sobre todo si se tiene en cuenta la repentina aparición del señor con barba y sombrero de los ortodoxos judíos; aparición que resulta incomprensible al espectador no conocedor de la novela de Grass, ni de la guía filmica.

En la presente secuencia, el discurso filmico recrea fielmente el entierro de Matzerath, que al igual que en el referente literario se celebra sin ceremonia alguna. Conviene citar la descripción que del lugar hace el texto prefilmico, ofreciendo una imagen muy similar a la inferida de la lectura del referente literario: dos jóvenes rusos sentados sobre el muro “charlan contra el viento”. Aviones vuelan por el cielo soleado y hay un trozo de muro destruido por los tanques:

Andere Panzer hatten auf dem Marsch Zwei Jungrussen sitzen auf der Mauer
in Richtung Neufahrwasser einen und schwätzen gegen den Wind. Dazu

⁷⁵¹ Ibid., pp. 169 – 170.

Umweg machen müssen, hatten ihre Flugzeuge und die Februarsonne. Spuren im Sand links von der Straße Panzer haben die Mauer ein Stück hinterlassen und einen Teil der aufgerissen.⁷⁵³

Friedhofsmauer niedergewalzt.

[...]

Etwas entfernt saßen die beiden Jungrussen auf der Friedhofsmauer und schwatzten gegen den Wind. Dazu Flugzeuge und eine Sonne, die immer reifer wurde.⁷⁵²

El texto filmico no ofrece una descripción del lugar tan fiel al referente literario. Por el cielo no se observa ningún avión y tampoco se aprecia ningún trozo de muro destruido por los tanques; además, los dos soldados rusos no hablan, ni están sentados sobre el muro, sino que juegan con un sidecar.

Un plano general presenta a los asistentes al funeral. Son los mismos que en el pasaje literario en cuestión. El discurso filmico simplifica la acción al máximo y únicamente da cuenta de las acciones más importantes que llevan a cabo los personajes, así pues no se presenta a Kurt golpeando con el pico sobre el granito y a Fajngold cavando con Heilandt y Maria; en el texto filmico son estos dos últimos lo que cavan con gran esfuerzo el agujero donde va a ser enterrado Matzerath:

Kurtchen trug eine Kreuzhacke, das Maria schaufelt in dem sandigen heißt, er schwang sie um sich, schlug Boden. Der alte Heilandt hilft ihr. Er auf dem Friedhof, sich in Gefahr schmeißt den Sand so gleichmäßig bringend, gegen den grauen Granit, bis raus, als suche er Gold.⁷⁵⁵

⁷⁵² *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 384 – 385.

⁷⁵³ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 171.

⁷⁵⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 385.

Maria ihm die Hacke wegnahm, um,
kräftig wie sie war, den beiden Männern
beim Graben zu helfen.

[...]

Der alte Heilandt schien Gold zu
suchen, so gleichmäßig führte er die
Schaufel, warf den Aushub hinter sich
und stieß auch den Zigaretten-rauch in
bemessenen Abständen aus.⁷⁵⁴

Kurt lanza piedras contra las cruces del cementerio. En el referente literario también hace lo mismo, pero su objetivo no son las cruces, sino una cotorra, que le habían regalado los rusos a Maria en el camino al cementerio:

Ich fragte mich, welche Fragestellung wohl meinen Sohn bewogen haben mochte, so lange mit kleinen Steinen nach einem Wellensittich zu werfen, bis ihm ein letzter Treffer Antwort gab. ⁷⁵⁶	Das kleine Kurtchen schmeißt mit Steinen nach den Grabkreuzen... ⁷⁵⁷
---	--

En el texto filmico el señor Fajngold mira pensativamente hacia un punto situado sobre el objetivo. El texto prefilmico es más fiel al referente literario y explica que su mirada se ha quedado en la región de Galitzia:

Aber er bewahrte sich seine Falten, hatte seinen Blick ich weiß nicht wo, womöglich im fernen Galizien; ⁷⁵⁸	...während Herr Fajngold mit dem Blick in Galizien weilt. ⁷⁵⁹
--	---

⁷⁵⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 171.

⁷⁵⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 385.

⁷⁵⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 171.

⁷⁵⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, pp. 383 – 384.

El texto filmico presenta a Oskar tocando su tambor junto al señor Fajngold, pero no se sabe exactamente por qué lo hace. El espectador puede intuir que es para llamar la atención o por la fuerza de la costumbre. En cambio, el lector del referente literario sabe que realiza tal acción para distraer los pensamientos del señor Fajngold:

Ich schlug ein bißchen auf mein Blech, machte es heiter, wollte die trüben Gedanken des Herrn Fajngold verscheuchen.⁷⁶⁰

De la lectura de la novela se infiere que en una época tan dura como la inmediata posguerra, los familiares del fallecido no pueden permitirse ningún lujo, ni siquiera el de comprar un ataúd presentable para su ocupante, teniendo que fabricarlo así con cualquier material. Esta idea también es recogida por el texto filmico, por lo que en la pantalla se puede observar un ataúd fabricado a base de cartones con la marca de la mantequilla Vitello:

Oskar sah Matzerath nicht mehr, denn als man die Kiste auf den Tafelwagen der Witwe Greff hob, waren Vitellos Margarinekistendeckel schon draufgenagelt... ⁷⁶¹	Zwischen gestürzten und auf der Kippe liegenden Grabsteinen steht der Sarg aus Margarinekisten und -brettern mit der vielfältigen Aufschrift VITELLO MARGARINE. ⁷⁶²
---	--

Después de haber cavado el hoyo, Maria, Oskar y Fajngold empujan el ataúd hasta el agujero, donde lo introducen a continuación. La situación inferida de la lectura del discurso literario se ve enriquecida por la inclusión de una imagen que sorprende al espectador: la mano derecha del difunto Matzerath sale del ataúd:

⁷⁵⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 171.

⁷⁶⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 383.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 382.

⁷⁶² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 171.

Die Blechtrommel, de la palabra escrita a la imagen

Heilandt

Ja, nu mächten wä!

Mit vereinten Kräften wird die Kiste herangeschleppt. Holz splittert, Nägel geben nach, der dünne Sargboden lässt sich an einer Seite und hängt durch. Man sieht Matzerath's Hand und ein Stück Zeltplane.

Heilandt

Beeilung, Beeilung, ich hab' noch 'n paar Stiefel zu besohlen.

Der Sarg wird abgesetzt.⁷⁶³



El ataúd es empujado hasta el agujero.



Imagen de un alto contenido tragico-cómico. La mano del difunto Matzerath sale del ataúd.

⁷⁶³ Ibid., p. 171.

Las palabras del anterior diálogo en boca del señor Heilandt pertenecen a una escena inicial del capítulo *Soll ich oder soll ich nicht*. Se acierta incluirlas aquí porque mediante ellas dicho personaje expresa su prisa para ir a reparar calzado, como si el entierro de un vecino suyo fuese una chapuza más; además, tales palabras unidas a la sorprendente imagen, que muestra la mano de Matzerath saliendo del ataúd, que más bien parece un envoltorio de la Margarina Vitello, confieren a la situación un cierto grado de humor negro y esperpéntico. Así pues, el discurso filmico produce, mediante las técnicas que le proporciona su naturaleza audiovisual, un efecto muy parecido al que el lector experimenta mediante la lectura del referente literario.

Pero el señor Heilandt, al igual que sucede en el pasaje literario en cuestión, tiene que esperar “porque la viuda reza por el difunto a la manera católica y porque Fajngold se ha quitado el sombrero”:

Der alte Heilandt hatte es eilig, mußte
aber warten, weil Maria katholisch
betete, weil der Herr Fajngold den
Zylinder vor der Brust hielt und mit
den Augen in Galizien war.⁷⁶⁴

Maria beginnt zu beten Fajngold steht
mit Zylinderhut daneben.
Maria
Jegrüssetseistdumariavollerjnadender
Herrseimitherr
dubistjebeneditunterden
weibern ...⁷⁶⁵

Magistral resulta la recreación del momento en el que Oskar decide volver a crecer y así convertirse en un adulto. Para la ocasión, el discurso filmico sabe seleccionar las reflexiones más importantes del Oskar literario sobre su orfandad y si debe crecer o no, proporcionando así una mayor

⁷⁶⁴ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 387.

⁷⁶⁵ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 171.

agilidad narrativa al desarrollo de los hechos. Estas resultan ser una copia literal de las que él pronuncia en el pasaje literario en cuestión:

Soll ich oder soll ich nicht? Du bist im einundzwanzigsten Lebensjahr, Oskar. Sollst du oder sollst du nicht? Ein Waisenkind bist du. ⁷⁶⁶	Oskar setzt zum letzten Monolog an. Oskar Soll ich oder soll ich nicht? Du bist im einundzwanzigsten Lebensjahr, Oskar. Sollst du oder sollst du nicht? Ein Waisenkind bist du, Oskar. ⁷⁶⁷
---	--

Puede advertirse cómo el discurso filmico realiza una fiel lectura de tan importante momento en la vida de Oskar. Este tira el tambor dentro de la sepultura; símbolo de su aspecto físico infantil, al que renuncia desprendiéndose de su tan querido instrumento musical:

Gleichmäßig mürrisch kippte der alte Heilandt den Sand des Friedhofes Saspe auf die Margarine kistenbretter. Drei Buchstaben des Wortes Vitello konnte Oskar noch lesen, da nahm er sich das Blech vom Hals, sagte nicht mehr «Soll ich oder soll ich nicht?», sondern «Es muß sein!» und warf die Trommel dorthin, wo schon genügend Sand auf dem Sarg lag, damit es nicht so Polterte. Ich gab auch die Stöcke dazu. Die blieben im Sand stecken. ⁷⁶⁸	Entschlossen tritt Oskar ans Grab, nimmt die Blechtrommel vom Hals und wirft sie mitsamt den Stöcken — damit's nicht so poltert — dorthin, wo schon genügend Sand auf dem Sarg liegt. Als eine weitere Schaufel Sand die Trommel trifft, gibt sie Laut. Bei der zweiten schon weniger, bei der dritten fast gar nicht mehr. Das Erdreich bedeckt bald den weißen und roten Lack. ⁷⁶⁹
---	---

⁷⁶⁶ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 386.

⁷⁶⁷ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 172.

⁷⁶⁸ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 388.

⁷⁶⁹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 172.



Oskar reflexiona sobre si ha de continuar siendo un niño o convertirse en un adulto.



Oskar se desprende de su tambor, despidiéndose así de su etapa infantil.

Magnífica resulta la recreación de la caída de Oskar. La cámara enfoca un plano en picado del fondo de la sepultura desde el punto de vista de Oskar y después hace girar el objetivo, viéndose así, dando vueltas al sitio, hacia el que se va a tirar el protagonista, del mismo modo que en la escena en la que se lanzó escaleras abajo en el sótano de la tienda. A esta imagen le sigue un plano medio superior de Kurt arrojando una piedra del tamaño de una nuez; piedra que tiene como destino la cabeza

del protagonista, que cae boca abajo y después es sacado del agujero por el señor Heilandt:

Nachdem ich ein Spielchen treibend herausgefunden hatte, daß es für mich kein «Soll ich oder soll ich nicht?» mehr gab, sondern nur noch ein «Ich soll, ich muß, ich will!» — nahm ich mir die Trommel vom Leib, warf sie mit den Stöcken in Matzeraths Grab, entschloß mich zum Wachstum, litt auch sogleich unter zunehmendem Ohrensausen und wurde erst dann von einem etwa walnußgroßen Kieselstein am Hinterkopf getroffen, den mein Sohn Kurt mit viereinhalbjähriger Kraft geschleudert hatte. Wenn mich auch dieser Treffer nicht überraschte — ahnte ich doch, daß mein Sohn etwas mit mir vorhatte — stürzte ich gleichwohl zu meiner Trommel in Matzeraths Grube. Der alte Heilandt zog mich mit trockenem Altmännergriff aus dem Loch, ließ aber Trommel und Trommelstöcke unten, legte mich, da das Nasenbluten deutlich wurde, mit dem Nacken auf das Eisen der Spitzhacke.⁷⁷⁰

Kurtchen hebt einen walnußgroßen Stein auf, wiegt ihn prüfend in der Hand — Oskar schaut dem Begräbnis seiner Trommel zu;

Oskar

Ich soll, ich muß, ich will — wachsen! Kurtchen geht in Wurfstellung, zielt auf Oskar's Hinterkopf, wirft und trifft.

Oskar stürzt kopfüber in die Grube. Blut schießt ihm aus der Nase. Heilandt läßt die Schippe fallen, springt bei, holt Oskar mit trockenem Altmännergriff aus dem Loch und bettet seinen Hinterkopf auf das kühle Eisen der Spitzhacke.⁷⁷¹

⁷⁷⁰ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 392.

⁷⁷¹ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 172.



Plano en picado de la sepultura de Matzerath. Nuevamente el objetivo gira cuando Oskar toma una importante decisión en su vida. Esta vez, convertirse en un adulto.

Como se ha podido comprobar, la decisión que Oskar toma para volver a crecer se lleva a cabo al final de la Segunda Guerra Mundial, proporcionando el discurso filmico, así, el mismo signo político explícito en la novela de Günter Grass. Oskar ha decidido hacerse adulto cuando la terrible época nacionalsocialista ha finalizado en Alemania.



Imagen con un alto contenido humorístico. Kurtchen lanza una piedra a su padre, Oskar.

El discurso filmico tampoco se olvida de presentar a Schugger-Leo, quien también participa en la correspondiente escena literaria. Aparece de repente en la acción, corriendo hacia donde está el herido Oskar: «Aus dem Nichts taucht plötzlich Schugger-Leo auf und starrt auf den blutenden Oskar»⁷⁷².

El texto prefilmico recoge también los diálogos del señor Heilandt sobre la repentina aparición de Schugger-Leo. Él se asombra de volver a verlo, y le explica a Fajngold quién es. Obsérvese la similitud entre ambos textos:

Den alten Heilandt stimmte Schugger	Heilandt
Leos Anblick heiter: «Na hätt' man	Na hätt' man sowas schon jesehen!
sowas schon jesehen! Dä Wält jeht	Dä Welt jeht unter, nur dem
unter, nur dem Schugger Leo kriegen	Schugger-Leo kriegen se nich
se nich klainjekloppt.» Gutmütig klopfte	kleingekloppt!
er mit der freien Hand den schwarzen	Gutmütig klopft er ihm auf den
Bratenrock und klärte den Herrn	schwarzen Bratenrock und klärt
Fajngold auf: «Das is unser Schugger	Herrn Fajngold auf.
Leo. Dä will uns jetzt bemitleidigen und	Heilandt
das Handchen dricken.» ⁷⁷³	Das is unser Schugger-Leo. Dä will
	uns jetzt bemitleidigen. ⁷⁷⁴

El discurso filmico sabe traducir magistralmente las acciones de Schugger-Leo al medio audiovisual: examina a Oskar y grita que el niño comienza a crecer; frase que repite al mismo tiempo que comienza a saltar bailando; pero omite otras acciones: aquella en la que Maria le regala la cotorra y el ametrallamiento al que es sometido por los rusos. Obsérvense los parecidos y las diferencias entre ambos textos:

⁷⁷² Ibid., p. 173.

⁷⁷³ *Die Blechtrommel*, op. cit., pp. 389 – 390.

⁷⁷⁴ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 173.

So war es dann auch. Leo ließ seine Handschuhe flattern, sagte allen Anwesenden sabbernd, wie es seine Art war, sein Beileid und fragte: «Habt ihr den Herrn gesehn, habt ihr den Herrn gesehn?» Niemand hatte den gesehn. Maria schenkte Leo, ich weiß nicht warum, den Käfig mit dem Wellensittich.

Als Schugger-Leo zu Oskar kam, den der alte Heilandt auf den handwagen gelegt hatte, fiel ihm das Gesicht auseinander, Winde blähten seine Kleidung. Ein Tanz fuhr ihm in die Beine. «Der Herr, der Herr!» schrie er und schüttelte den Wellensittich im Käfig. «Nu seht den Herrn, wie er wächst, nu seht, wie er wächst!»

Da warf es ihn mitsamt dem Käfig in die Luft, und er lief, flog, tanzte, taumelte, stürzte, verflüchtigte sich mit dem kreischenden Vogel, selber ein Vogel, endlich flügge, flatterte querfeldein Richtung Rieselfelder. Und schreien hörte man ihn durch die Stimmen der beiden Maschinenpistolen hindurch: «Er wächst, er wächst!» und schrie immer noch, als die beiden Jungrussen nachladen mußten: «Er wächst!» Und selbst als abermals die Maschinenpistolen, als Oskar schon

Schugger-Leo starrt Oskar an und läßt dann seine Handschuhe flattern.

Er wächst! Er wächst!

Habt Ihr den Herrn gesehen?

Er wächst!

Alle beugen sich über Oskar, versuchen, etwas zu sehen, was Schugger-Leo gesehen hat.

Schugger-Leo

Habt Ihr den Herrn gesehen?

Wind bläht seine Kleider, sein Gesicht fällt auseinander, ein Tanz fährt ihm in die Beine, sabbernd und schreiend —

Schugger-Leo

Der Herr! Der Herr! Nu seht den Herrn, wie er wächst, nu seht, wie er wächst!

Er wächst! Er wächst! Er wächst!⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 390.

⁷⁷⁶ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 173.

eine stufenlose Treppe hinunter in
wachsende, alles aufnehmende
Ohnmacht fiel, hörte ich noch den
Vogel, die Stimme, den Raben — Leo
verkündete: «Er wächst, er wächst, er
wächst.»⁷⁷⁵



Schugger-Leo examina a Oskar

2. 15. Decimotercer episodio: *Últimos días en Danzig*

2. 15. 1. Septuagésimo segunda secuencia

El texto filmico omite las primeras escenas del capítulo literario *Desinfektionsmittel*, que describen gran parte del período de convalecencia de Oskar, narrando la secuencia siguiente, la visita de su abuela, que no resulta ser sino un resumen del pasaje literario en cuestión; además, ha sido transplantada al texto filmico con numerosas variaciones. Una de ellas es el escenario donde transcurre la acción. Oskar no está en el salón: «Weil ich krank war, erbärmlich krank war, wurde mir ein Notlager im Wohnzimmer neben dem Klavier meiner armen Mama errichtet»⁷⁷⁷, sino en el antiguo dormitorio de su madre, tumbado sobre la cama matrimonial.

⁷⁷⁷ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 393.

Cabe mencionar que resulta muy acertado el mostrar los cambios que, debido a la guerra, ha sufrido dicho espacio. Las ventanas no se han salvado y la habitación está medio vacía:

Wohnung Matzerath/ Schlafzimmer

Oskar schlägt die Augen auf. Er liegt auf dem großen Ehebett in der halb ausgeräumten Wohnung. Die Fenster sind demoliert.⁷⁷⁸

La supresión de las escenas literarias a las que acabamos de hacer alusión, tiene como consecuencia fundamental que no se traduzca el nuevo aspecto físico deforme que va adquiriendo el herido durante su periodo de convalecencia. Oskar, como se puede inferir de la lectura de las siguientes citas, va adquiriendo en la novela un aspecto “monstruoso”:

Maria und Herr Fajngold machten mir während der folgenden Wochen mehrere hundert kalte Umschläge, die mir gut taten, aber nicht verhinderten, daß die Knie-, Hand-und Schultergelenke, auch der Kopf weiterhin anschwellen und schmerzten. Vor allem war es mein in die Breite gehender Kopf, über den sich Maria und auch Herr Fajngold entsetzten.⁷⁷⁹

Anfang Mai wurde mein Hals kürzer, der Brustkorb weitete sich, rutschte höher hinauf, so daß ich mit dem Kinn, ohne den Kopf senken zu müssen, Oskars Schlüsselbein reiben konnte. Es kam noch einmal etwas Fieber und etwas Lysol. Auch hörte ich Maria im Lysol schwimmende Worte flüstern: «Wenn er sich nur nicht verwächst. Wenn es man nur nicht zu nem Buckel mecht kommen. Wenn das man bloß kein Wasserkopp mecht werden!»⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 174.

⁷⁷⁹ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 394.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 397.

En el texto filmico sigue manteniendo el aspecto infantil de antes de su caída a la tumba de Matzerath. No obstante, aparece con vendajes en la cabeza y en las manos, consecuencia lógica del accidente.

De la lectura del pasaje literario en cuestión se infiere que junto a Oskar y la abuela se encuentran Maria, Fajngold y Kurtchen. En el texto filmico únicamente aparecen los dos primeros. Ella viene a despedirse de él porque va a abandonar Danzig con Maria y Kurt. Al igual que en el referente literario, le acaricia la cabeza y le dice unas emotivas palabras:

So klagte Anna Koljaiczek, hielt sich ihren Kopf, streichelte meinen wachsenden Kopf und kam dabei zu einiger betrachtender Einsicht:

«So isses nu mal mit de Kaschuben, Oskarchen. Die trifft es immer am Kopp. Aber ihr werd ja nun wägjeñ nach drieben, wo besser is, und nur de Oma wird blaiben. Denn mit de Kaschuben kann man nich kaine Umzüge machen, die missen immer dableiben und Koppchen hinhalten, damit de anderen drauftäppern können, weil unserains nich richtig polnisch is und nich richtig deitsch jenug, und wenn man Kaschub is, das raicht weder de Deitschen noch de Pollacken. De wollen es immer genau haben!»⁷⁸¹

Sie streichelt seinen dickverbunden Kopf.

Großmutter

So isses nu mal mit de Kaschuben, Oskarchen, die trifft es immer am Kopp. Aber ihr werd' ja nu wägjeñ nach drieben, wo besser is, und nur de Oma wird bleiben. Denn mit de Kaschuben kann man keine nich Umzüge machen, die missen immer dableiben und Koppchen hinhalten, damit de anderen drauftäppern können, weil unsereins nich richtig polnisch is und nich richtig deitsch jenug. Und die müssen immer alles genau haben.⁷⁸²

⁷⁸¹ Ibid., p. 399.

⁷⁸² *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 174.



Conmovedora imagen de Oskar y su abuela.

2. 15. 2. Septuagésima tercera secuencia

La secuencia recrea la huida de Oskar, Maria y Kurt al oeste, narrada en las últimas escenas del capítulo literario *Desinfektionsmittel*. El pasaje filmico es introducido por un primer plano del rostro vendado de Oskar. Mediante un *travelling* la cámara se aleja lentamente de él y muestra, a continuación, a los demás personajes: Maria, Kurt, Fajngold y la abuela. En el referente literario, por el contrario, esta última no está con ellos en el momento que emprenden su camino hacia el oeste, porque ya se despidió de ellos en escenas anteriores.

Sí recoge el texto filmico, en cambio, el estado lamentable en el que se encuentra Oskar. Todavía sigue convaleciente y es incapaz de caminar por sí mismo. Por tal motivo tiene que ser transportado, junto con el equipaje, en el remolque de la bicicleta:

Oskar und das Gepäck — wir durften pro Person fünfzig Pfund mitnehmen — wurden in dem zweirädrigen Anhänger, der auf Gummireifen lief, verladen. ⁷⁸³	Oskar liegt auf dem Anhänger des Fahrrades, Maria legt die Koffer dazu. ⁷⁸⁴
---	--

⁷⁸³ *Die Blechtrommel, op. cit.*, p. 400.

⁷⁸⁴ *Die Blechtrommel als Film, op. cit.*, p. 175.



El convaleciente Oskar.

El discurso filmico inventa, además, un diálogo en boca de la abuela, mediante el que ella le dice a Fajngold la razón de la parálisis del crecimiento de Oskar y que ahora quiere volver a crecer; diálogo, que a nuestro modo de ver, resulta lógico, ya que alguien le tiene que explicar a Fajngold los hechos que no conoce:

Großmutter

Mit drei Jahren isser da in Keller gefallen un nich mehr gewachsen
— jetzt isser ins Grab gefallen un mecht wieder wachsen.⁷⁸⁵

Igualmente, se advierten pequeñas diferencias entre ambos textos, prefilmico y filmico. En el primero es la abuela la que lleva a Oskar en el remolque: «Großmutter trägt Oskar...»⁷⁸⁶. En el segundo es Maria quien lo transporta.

El texto filmico también ofrece la imagen de numerosas personas cargadas con bolsas y maletas que transitan por la calle en ruinas, llevando sus pocas pertenencias, escena que enriquece así el pasaje literario en cuestión.

⁷⁸⁵ Ibid., p. 175.

⁷⁸⁶ Ibid., p. 175.



Maria transporta al convaleciente Oskar hacia la estación para coger el tren que los llevará a Alemania. En la calle se encuentran numerosos vecinos que abandonan también la ciudad.

La siguiente escena se desarrolla ya en la estación. El discurso filmico recrea maravillosamente el ambiente reinante en el lugar. Un gran número de personas, entre ellas niños, se encuentran allí. En las vías hay un tren de mercancías y el equipaje de los fugitivos alemanes es controlado por los polacos:

Wir mußten warten. Als dann der Zug einrollte, war es ein Güterzug. Menschen gab es, viel zuviel Kinder. Das Gepäck wurde kontrolliert und gewogen. [...] ...als polnische Kommandos, Geschrei und Weinen die Abfahrt ankündigten... ⁷⁸⁷	Ein Güterzug steht auf dem kleinen Bahnhof. [...] Flüchtlinge schauen aus den Güterwagen, rufen und schreien. Polnische Miliz kontrolliert. ⁷⁸⁸
---	---

⁷⁸⁷ *Die Blechtrommel, op. cit., p. 401.*

⁷⁸⁸ *Die Blechtrommel als Film, op. cit., p. 176.*

Los tres, al igual que sucede en el referente literario, han de subir a uno de los vagones que espera a los refugiados:

Wir kamen in den viertletzten Wagen. ⁷⁸⁹	Maria klettert in einen Wagen. Stroh wird reingeworfen. Großmutter Anna reicht ihr das Gepäck, Kurtchen und schließlich Oskar. Eine Stange wird vorgeschoben. ⁷⁹⁰
--	--

Especialmente emotivo es el momento de la separación de Oskar de su abuela. Su rostro refleja un gran dolor, y pronuncia las mismas palabras cariñosas que en la escena literaria donde se narra dicha trágica separación:

Sie stand schon in der Tür und legte sich ihr Tuch um, da rief ich vom Bett aus: «Babka, babka!» das heißt Großmutter, Großmutter. ⁷⁹¹	Oskar Babka! Babka! ⁷⁹²
--	---------------------------------------



Oskar emite un grito de dolor al perder a su abuela.

⁷⁸⁹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 401.

⁷⁹⁰ *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 176.

⁷⁹¹ *Die Blechtrommel*, op. cit., p. 399.

⁷⁹² *Die Blechtrommel als Film*, op. cit., p. 176.

El texto filmico enlaza inmediatamente los planos que muestran el tren de mercancías saliendo de la estación, con otros que lo que presentan circulando por el campo. Se trata, aclara el texto prefilmico, de la planicie cachuba: «Über die weite, kaschubische Ebene entfernt sich der Güterzug nach Westen» ⁷⁹³.

En esta escena inventada, que cierra el texto filmico, aparece una mujer campesina, situada de espaldas al espectador, que recoge unas patatas y se sienta junto a una hoguera, de la que fluye el humo azulado y grisáceo, para comer el fruto de la tierra que ha recogido:

Im Vordergrund liegt ein Kartoffelacker. Am Bildrand erscheint eine alte Frau. Sie sitzt an einem Feuerchen, stachen mit einem Haselstock in der Glut, ohne daß ihr Gesicht zu sehen ist. Natürlich hat sie vier kartoffelforbene Röcke und ein Tuch über Kopf und Schultern gelegt.⁷⁹⁴

La presente escena evoca la escena inicial del texto filmico. Es representada de la misma manera, como imaginaria. El campo parece una imagen del recuerdo, y la campesina hace referencia a la joven abuela Bronski que está sentada ante el fuego en un campo de patatas de la región cachuba. El texto filmico, por lo tanto, posee una estructura narrativa en círculo. Todo acaba como comenzó. La diégesis se inicia y finaliza con las imágenes de una campesina cachuba.

El filme logra evocar el mismo sentimiento de nostalgia que es transmitido por el referente literario. Es un final triste. Oskar al final del relato ha perdido a sus padres, a su tío y pierde también a su abuela; además, es alejado de su querida ciudad natal, Danzig.

Por último, cabe mencionar que en este final del filme, se ha sabido recrear también, con gran fidelidad al referente literario, el dramático

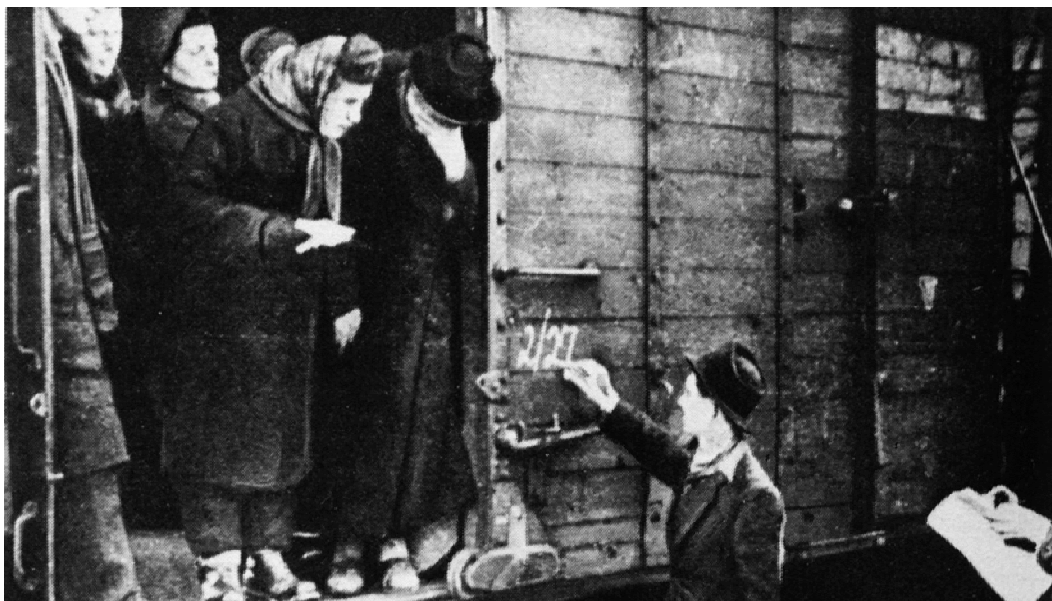
⁷⁹³ Ibid., p. 178.

⁷⁹⁴ Ibid., p. 178.

momento en el que los alemanes tienen que abandonar su patria chica en dirección al oeste. Son expulsados de sus hogares y obligados a viajar en trenes de ganado que no reúnen las mínimas condiciones higiénicas.



El tren que transporta a los refugiados alemanes en pésimas condiciones higiénicas, camino al Oeste, pasa junto a una campesina.



Alemanes de los territorios situados al este de los ríos Oder y Neisse son obligados a viajar en pésimas condiciones hacia el oeste.⁷⁹⁵

⁷⁹⁵ *Chronik des 20. Jahrhunderts, op. cit., p. 666.*

Conclusiones

En las relaciones entre las artes cinematográfica y literaria no hay una serie de criterios fijos en lo que respecta al producto resultante, todo ello debido, como es evidente, a que ambas son medios de expresión de distinta naturaleza formadas por distintos materiales. No obstante, coinciden en un punto: son artes narrativas, hecho que permite que la palabra impresa trasladada a un medio expresivo muy distinto al suyo, el filmico, siga conservando en su traducción cinematográfica una gran dosis de su esencia literaria.

Otro factor importante a la hora de adaptar una obra literaria al mundo del cine, y más tratándose de una obra como *Die Blechtrommel*, cuya filmación ha sido una ardua y laboriosa tarea, es, recordando la introducción de nuestro estudio, el papel del director cinematográfico como lector de la novela. Schlöndorff ha sabido comprender la novela y realizar una excelente interpretación; ha captado la idea y propósito fundamental del libro: el niño que renuncia a seguir creciendo físicamente por su oposición al farisaico e hipócrita mundo de los adultos y que está caracterizado con unos rasgos identificadores como su pequeña talla, su grito vitridestructor y su forma de expresarse con un tambor; rasgos que utiliza para, en vez de afirmar sus ideas o intentar cambiar la realidad que le rodea, rechazar la sociedad y apartarse de ella.

Pero en esta difícil tarea, que hemos de considerar también una arriesgada aventura estética, en donde la fidelidad al referente literario depende tanto de los acontecimientos transcritos como de la invención de estructuras narrativas recíprocas, el director no sólo, como acabamos de

mencionar en el anterior párrafo, ha sabido comprender la novela y realizar una magistral interpretación, sino también ha sabido aprovechar los medios y recursos expresivos que el cine tiene a su disposición para traducir con la mayor fidelidad posible lo expresado por la palabra escrita, logrando así superar y rellenar los vacíos semánticos entre lo leído y lo visto. El lenguaje verbal, que permite en el texto escrito un discurso congruente y eficaz, es sustituido magistralmente en el texto filmico por los elementos visuales y sonoros, sobre los que el director ha sabido concentrarse, despojando así a la adaptación cinematográfica de los detalles literarios superfluos. Se trata de un lenguaje audiovisual que destaca por su sencillez y que resulta ser de fácil comprensión para el espectador, quien entiende y capta el sentido del filme.

La contribución estilística de Schlöndorff al filme es sorprendente, consigue una equilibrada mezcla de narración y surrealismo, dotándole de una gran riqueza audiovisual. Además, la amalgama de estilos contribuye a aportar claridad sobre la novela de Grass. El trabajo del cineasta puede considerarse, por tanto, una magistral fusión entre la narrativa filmica y la sintaxis literaria. Las escenas que son filmadas determinan el contenido del filme, y la mayoría condensan sucesos y acciones en la imagen que en la novela requieren una amplitud temporal para su lectura. Estas se integran en una serie de secuencias, que si no están en el filme no tienen vida por sí mismas. La estructuración secuencial de las escenas permite una comparación con su referente literario. A cada escena extraordinaria le sucede otra, lográndose así una construcción compuesta con un fluir emocional de hechos, acompañados por los redobles del tambor y grito vitridestructor de Oskar.

El filme mantiene el enfoque cómico, absurdo y grotesco de la novela. Como ejemplo de una situación en la que estos elementos se manifiestan enérgicamente, nos permitimos aquí recordar, entre otras, la escena del nacimiento del Oskar. En Danzig, en la época de entreguerras nace Oskar, cuyo padre no se sabe si es Jan o Matzerath. Es un caso

excepcional, al contrario que los otros bebés, posee la capacidad mental de un adulto ya antes de salir del útero de la madre. Rechaza de inmediato el pequeño mundo burgués al que ha ido a parar. Los planes que su presunto padre Alfred tiene para que se haga cargo del negocio familiar le desagradan, y desea regresar inmediatamente al vientre de su madre, pero no es posible porque la comadrona ya ha cortado el cordón umbilical. El espectador que contemple la situación que acabamos de describir se puede hacer varias preguntas: ¿quién es el padre?, ¿cómo es posible que un bebé, ya justo antes de nacer, sea capaz de entender el lenguaje y de reflexionar? Se trata, pues, de lo grotesco, absurdo y cómico; elementos que están presentes tanto en el texto filmico como en el referente literario.

Die Blechtrommel puede ser considerada también como una obra artística extremadamente cuidada, en la que se logra, a pesar de las inevitables variaciones que surgen entre ambos textos, literario y filmico, una condensación justa y equilibrada del exceso de dispersión de la novela. Los importantes cambios operados, más que provocar confusiones, ayudan a esclarecer los hechos descritos en el referente literario. Son cambios que responden fundamentalmente al ingenio artístico del director de cine Schlöndorff, quien ha sabido, además de realizar una justa selección del contenido temático, recurrir también a la invención de situaciones y llevar a cabo una acertada elaboración de detalles e inclusión de elementos que enriquecen el filme.

El que el texto filmico no se haga eco del barroquismo que caracteriza a la novela no es culpa del director, sino de la propia naturaleza del arte cinematográfico, que no puede recoger en un formato de unos ciento veinte o ciento treinta minutos de duración, aproximadamente, el contenido temático de una obra de más de quinientas cincuenta páginas, escrita, además, con letra abigarrada. Estas irremediables y serias reducciones argumentales que han de realizarse sobre la obra literaria, recordando al respecto los capítulos iniciales de nuestro estudio, se han saldado incluso con la desaparición de capítulos

literarios enteros y de muchos personajes. Aún así, gracias al poder de “concentración” expresiva que caracteriza al medio audiovisual, se han conservado una gran cantidad de motivos y sucesos del referente literario.

Las inevitables reducciones argumentales afectan al desarrollo psicológico del protagonista principal. Se pierden las reflexiones del Oskar adulto e importante información sobre su personalidad sin el tambor. Esta última pérdida se debe a la omisión del personaje Klepp, con quien Oskar mantiene un constante diálogo en el tiempo presente desde el que narra la historia, durante su internamiento en el sanatorio. La supresión de este importante personaje secundario produce un aislamiento en el protagonista y, además, tiene como consecuencia, junto a las supresiones del presente, desde el que relata su historia, y de la tercera parte de la novela que narra su vida en la Alemania de la inmediata posguerra, una visión simplificada de él: un sujeto que únicamente se opone y rechaza a los adultos. No obstante, el protagonista del texto filmico, remitiéndonos aquí a los capítulos iniciales de nuestro estudio, ofrece una imagen muy similar a la del Oskar niño hasta el final de la guerra. La silueta del actor David Bennent se corresponde exteriormente con la imagen que tenemos del Oskar niño literario, siendo así un niño en el texto filmico quien relata la historia, mientras que en el texto literario es un adulto.

De todos modos, también las reducciones tienen sus ventajas. Mediante la obligada supresión de parte del contenido argumental del referente literario, se aligera el acontecer monótono de la novela para así lograr una mayor agilidad narrativa en el texto filmico.

El filme pierde, respecto a la novela gran parte de su contenido explosivo, y ello a pesar de que mantiene un alto contenido pornográfico y blasfemo y de que en el medio audiovisual adquiera mayor fuerza expresiva que en la palabra escrita. Esto se debe al contexto y tiempo en que tiene lugar la recepción de la obra artística. Sobre este hecho, consideramos muy acertadas unas valiosas opiniones del Profesor Doctor

Acosta, quien habla de un “fenómeno histórico”¹ de la obra literaria y que puede ser aplicado a la novela y su adaptación cinematográfica, si las consideramos como un todo:

Al tiempo que al lector se le asigna una función histórica, la historia de este fenómeno es entendida como un proceso constituido por dos vertientes, una de las cuales es la de la recepción y la otra la de la producción. En él toman parte activa, además del escritor, también el simple lector o el lector crítico; el surgimiento de la obra literaria, de igual manera que su recepción, tiene lugar dentro de un determinado contexto y horizonte históricos configurados por el autor, los lectores y los lectores críticos. El lector histórico colabora con el acto de recepción de la obra o con los actos de recepción de otras obras en la fijación de un horizonte estético-literario; con sus experiencias de lectura y, dado el caso, con su actividad crítica, está emitiendo juicios, de una manera implícita, en el primer caso, o de una manera explícita, en el segundo. Sólo con el hecho de haberse decidido, dentro de las posibilidades que se le ofrecen, por la lectura de una u otra obra, y en consecuencia hasta cierto punto haber rechazado otras, ha puesto en evidencia sus apetencias y gustos literarios específicos; lo que significa que ha emitido un juicio de una manera implícita; ha llevado a cabo una selección y ha manifestado su reconocimiento. Ya en el momento de la lectura, con posterioridad, habrá de manifestar su conformidad o rechazo mediante la entrada en actividad de los principios según los cuales se ha ido conformando su sentido estético, que, en definitiva, son los que van a decidir si sus expectativas estéticas han sido o no cubiertas.²

¹ *El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria*, op. cit., p. 19.

² Ibid., pp. 19 - 20.

De lo anteriormente dicho, se deduce que la adaptación cinematográfica pierde gran parte de la fuerza provocativa y explosiva del referente literario porque su recepción tiene lugar en un contexto social e histórico muy distinto al de la novela veinte años atrás, en el que los horizontes y gustos estéticos, tanto del receptor literario, como del filmico han sufrido grandes cambios. Lo que en aquella época sonaba tabú, en la Alemania de fines de los setenta ya no resultaba ser así, pero seguiría suscitando polémica en otros contextos y horizontes históricos, como por ejemplo los de Estados Unidos y Vietnam de los años noventa.

El filme no recoge la compleja estructura narrativa de la novela, lo que contribuye a darle una mayor independencia. En la obra literaria se aprecia un constante cambio entre el pasado y el presente de la instancia narrativa principal. En la película, por el contrario, con la supresión de dicho presente y de la tercera parte del referente, el fluir de los hechos que han sido adaptados transcurre linealmente, sin retrospectivas, ajustándose al factor de causalidad de las diversas situaciones. Del mismo modo, la supresión de parte del contenido del referente afecta al principio y al final del filme. Este tiene una estructura circular que comienza y acaba en una mujer sentada en un campo de patatas. Las secuencias inicial y final de la película representan un imprevisible fluir de los hechos que desembocan en la abuela de Oskar.

En lo concerniente al estilo narrativo, el filme encuentra medios equivalentes para recoger el carácter autobiográfico, nostálgico y recordatorio de la novela. En este último texto se puede apreciar el constante y alternado desdoblamiento de Oskar como narrador en primera y tercera personas. La película no logra asumir este recurso literario narrativo, pero queda solucionado con la ya aludida conversión de estructura filmica en un desarrollo lineal de tal forma que el carácter pretérito queda suprimido, y con el uso de la voz en *over* y de la cámara subjetiva. Los comentarios en *over*, no sólo ofrecen valiosa información, también permiten al espectador, al igual que el lector en la novela,

adentrarse en la forma de pensar de Oskar. Por medio de ellos, Oskar recuerda ciertos acontecimientos, que el receptor filmico ve representados en la pantalla y permiten explicaciones subjetivas sin tener que escribir un diálogo superfluo. De este modo, se consigue junto a la cámara subjetiva el efecto de mostrar los hechos a través de los ojos del protagonista e introducir inmediatamente al receptor filmico en la acción.

Esta subjetividad de la representación, o mejor dicho, el estado de imaginación del filme se ve complementada también por los colores de los escenarios, por el movimiento de las imágenes filmadas y por la música de ensueño en *over*. En algunas escenas dominan los colores borrosos, y la acción se sucede en cierto modo de forma rápida, como en las películas del cine mudo.

El filme ofrece una magnífica caracterización psicológica de los personajes más importantes en la vida de Oskar, son muy acordes con la visión que puede ser inferida de la lectura del referente literario y cobran vida en la adaptación cinematográfica por medio de planteamientos narrativos más esquemáticos que en la novela.

Del mismo modo, el filme se hace eco del ambiente cosmopolita de la entonces libre ciudad de Danzig, rico en elementos alemanes, polacos, cachubos, católicos, protestantes y judíos, pero además, cuenta con la ventaja de que el ambiente es recreado utilizando la misma Danzig, por cuyas calles invita a pasear la cámara.

Gracias a la propia naturaleza del cine, la extinta variante dialectal alemana de la zona de Danzig adquiere una mayor energía que en la novela, y contribuye, al igual que en este último relato, a la localización geográfica de los hechos. Al respecto creemos oportuno citar unas valiosas opiniones de la Dra. Isabel Hernández sobre las “posibilidades” del “dialecto” en una obra literaria y que pueden ser también tenidas en cuenta en el estudio de una obra cinematográfica:

Cuando un escritor deja a un lado la lengua escrita para expresarse en la hablada es porque tiene un motivo. Las desventajas que conlleva el dialecto o bien la lengua hablada impregnada de rasgos dialectales, se compensan con ciertas ventajas. El dialecto recorta y limita la riqueza de la expresión, de la comprensión, la expansión y el efecto de un texto literario, pero también puede abrir nuevas posibilidades, caminos mejores para la comunicación entre el autor y el público. Puede subrayar la referencia regional, la pertenencia geográfica, la cercanía a un lugar, a una *Heimat* localizada geográficamente, así como también todo lo contrario: lo desconocido, lo ajeno.³

Los propósitos del referente literario salen a la luz en el filme. Al igual que la novela, contiene una crítica explícita al comportamiento sociopolítico de la Alemania de la época, en especial a la pequeña burguesía. Es una clase social que tiene miedo y a la que le falta capacidad de pensamiento y de conciencia; lo que provoca que sea absorbida paulatinamente por el nazismo.

Este mensaje antimilitarista, antifascista, contra la intolerancia es expresado con la misma energía que en el libro. El sentimiento de culpa alemán explica porqué Oskar se ve forzado a abandonar la ciudad donde nació. Se ofrece una clara visión de cómo la comunidad de Danzig fue destruida por los alemanes. Desaparece un mundo multicultural, formado a lo largo de los siglos con numerosos pueblos alemanes, polacos, judíos, rusos, etc.; se desmorona primero con la brutal agresión alemana, que expulsa y extermina a polacos y judíos, y después sigue con la expulsión de los alemanes que viven al este de los ríos Oder y Neiße, para poder garantizar la viabilidad del nuevo estado polaco surgido tras el sangriento conflicto bélico.

³ Hernández, Isabel, *La crítica social en la nueva novela regional alemana: El modelo de Gerold Späth*, Ediciones del Orto, Madrid, 1999, p. 55.

Las transformaciones ejercidas por las violentas y vertiginosas transiciones históricas sobre los personajes, son expuestas con más explicaciones en el referente literario, pero en el discurso filmico, gracias a su naturaleza audiovisual, son más sorprendentes y requiere menos tiempo expresar la idea que connotan, como por ejemplo el brazalete con la esvástica nazi que porta Matzerath en su brazo izquierdo; hecho que indica que ha ingresado en el partido nazi, aunque no con la misma exactitud que la novela; donde se menciona el año de afiliación y el puesto que llega a desempeñar.

Como cifra y compendio de todo lo dicho, la presente adaptación que hemos analizado es lo más parecido a una formidable sinopsis de la novela de Grass, que, pese a ello, ha conseguido transmitir los propósitos fundamentales de este texto y se ha hecho eco de la fuerza expresiva de la palabra impresa. El producto resultante ha sido una adaptación cinematográfica armoniosa y fiel a su referente literario, pues la multiplicidad de estructuras de significación interrelacionadas con una amplia red de componentes simbólicos la aligeran de los elementos literarios superfluos.

Igualmente, es obvio cómo el filme promociona la lectura de su referente literario. Sin duda, muchos de los espectadores de *Die Blechtrommel*, tanto en Alemania como en todo el mundo, se habrán animado a leer la novela después de haberla visto.

También hemos podido comprobar que muchos comentaristas, sean conocedores de las relaciones entre la literatura y el cine o no, se consideran con el grado competente necesario para comentar el fruto resultante, pero en muy contadas ocasiones se adentran en el serio estudio del heterogéneo encadenamiento de vínculos entre los dos discursos.

Bibliografía de Günter Grass

GRASS, Günter, *Die Blechtrommel*, Luchterhand, Neuwied am Rhein, 1959.

___ *Katz und Maus*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1999.

___ *Die Rättin*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1999.

Bibliografía General

AIMEUR, Carlos, “El Director Volker Schlöndorff”, *El Mundo* (20 mayo 2000).

ALCOVER, Norberto, “El tambor de hojalata”, *Cine para leer 1979: Historia crítica de un año de cine*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1980.

ALISCH, Jörg, “Ein Danzig in Neukölln”, *Der Abend*, (3 Octubre 1978).

ARKER, Dieter, “*Nichts ist vorbei, alles kommt wieder*”: Untersuchungen zu Günter Grass’ «*Blechtrommel*», Winter, Heidelberg, 1989.

BAER, Volker, “Der barocke Grass wurde abgespeckt”, *Bonner Rundschau*, (5 Mayo 1979).

BARUDIO, Günter, “Interview mit Günter Grass”, *Filmfaust*, Núm. 14 (Jun./Jul. 1979).

BESTE, Evelyn, “Mit Gans & Gloria”, *Der Abend*, (4 Mayo 1979).

BLUM, Heiko R., “Ein Grand-Guignol Spiel”, *Deutsche Volkszeitung*, (31 Mayo 1979).

___ “Ein Trommler gegen das Unrecht”, *Kritische Umschau*, (Febrero 1979).

BLUMENBERG, Hans C., “Das war der wilde Osten”, *Die Zeit*, (4 Mayo 1979).

BONGERS, Inge, “Danziger Aussichten”, *Der Abend*, (9 Diciembre 1977).

Bonner Rundschau, “«*Blechtrommel*» soll den Oskar kriegen”, (8 Noviembre 1979).

___ “Regisseur Volker Schlöndorff rührt «*Die Blechtrommel*»”, (13 Enero 1976).

BUCHKA, Peter, "Ein Monstrum wird Gestalt", *Süddeutsche Zeitung*, (4 Mayo 1979).

Chronik des 20. Jahrhunderts, Westermann, Braunschweig, 1982.

COMUZIO, Ermanno, "Il tamburo di latta", *Cineforum*, Núm. 5 (Mayo, 1980).

COURY, David, "Transformational Considerations in the Filmic Adaption of Günter Grass' «Die Blechtrommel»", en Weilnböck, Harald, ed., *New German Review*, Vol. 8, University of California, Los Angeles, 1992.

CZURA, Marian, "Die Blechtrommel", *Filmfaust*, Núm. 14 (Jun./Jul. 1979).
Der Abend, "Danziger Aussichten", (9 Diciembre 1977).

Der Grosse Sieg: Die welthistorische Bedeutung des Sieges der Sowjetunion im zweiten Weltkrieg, Dietz, Berlín, 1980.

Der Spiegel, "Film: Die Wiederkehr des frechen Oskar", Núm. 18 (1979).

Der Tagesspiegel, "«Blechtrommel-Film» in Vietnam verboten" (31 Octubre 1998).

Der Tagesspiegel, "120 Minuten «Blechtrommel»", (9 Diciembre 1977).

Die Rheinpfalz, "Kanada: Zensurstreit um «Blechtrommel» beendet", (10 Diciembre 1980).

Die Union, "Kontrovers", (21 Abril 1980).

Die Welt, "Blick zurück nach Danzig", (1 Julio 1978).

___ "David Bennent als Oskar Matzerath: ein junger Star für die «Blechtrommel»-Verfilmung", (6 Diciembre 1978)

___ "«Die Blechtrommel» in der DDR unerwünscht", (12 Septiembre 1980).

___ "Die Oscars 1980: Mr. Kramer und der Blechtrommler", (16 Abril 1980)

___ "Oskar zieht in die Berliner Ateliers", (9 Diciembre 1977).

Die Welt am Sonntag, "Nazis im Dreivierteltakt", (6 Mayo 1979).

DURZAK, Manfred, *Der deutsche Roman der Gegenwart: Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen*; Heinrich Böll, Günter Grass, Uwe Johnson, Christa Wolf, Hermann Kant, Kohlhammer, Stuttgart, 1979.

Ein Volk, Ein Reich, ein Führer, "Triumph des Willens – Der Reichsparteitag 1934", Verlag für Geschichtliche Dokumentation, Hamburg, 1989.

ESCUADERO, Isabel, "El tambor de hojalata", *Cinema 2002*, Núm. 57 (Noviembre, 1979).

FERGUSON, Lore, «*Die Blechtrommel*» von Günter Grass: Versuch einer Interpretation, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1976.

FISCHER, André, *Inszenierte Naivität: Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski*, Wilhelm Fink, Munich, 1992.

Frankfurter Allgemeine, "Der Blechtrommler", (8 Mayo 1979).

___ "Ein tückischer Peter Pan", (16 Marzo 1980).

Frankfurter Rundschau, "Bittere, ironische Chronik", (15 Noviembre 1986)

___ "«Blechtrommel»-Film: Nazis und Rotarmisten mißfallen", (22 Febrero 1980).

___ "Oskar Matzeraths kuriose Außenseitersicht", (11 Marzo 1996).

___ "Prädikat «Besonders wertvoll» für Schlöndorffs «Blechtrommel»-Film", (30 Abril 1979).

FREEDEN, Herbert, "Warum mauschelt der Jude Markus im «Blechtrommel»-Film?", *Frankfurter Rundschau*, (30 Octubre 1979).

GARCÍA, Emilio y otros, "Había una vez un tambor llamado Oscar", *Cinema 2002*, Núm. 60 (Febrero, 1980).

GELENG, Ingvelde, "Trommeln aus Furcht vor der Sackgasse?", *Spandauer Volksblatt*, (1 Mayo 1979).

GENETTE, Gérard, *Estructuralismo y crítica literaria*, Traducción, presentación y notas de Alfredo Paiva, Editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1967.

___ *Ficción y Dicción*, Traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1993.

GERLACH, Walter, "Günter Grass trifft Oskar Matzerath in Neukölln", *Die Zeit*, (10 Noviembre 1978).

GRASS, Günter, y Volker SCHLÖNDORFF, *Die Blechtrommel als Film*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 1979.

- GREINER, Ulrich, "Wo das Glas zersprang", *Frankfurter Allgemeine*, (21 Octubre 1978).
- HAASE, Marlis, "Böser Knirps in böser Zeit", *Neue Ruhr-Zeitung*, (4 Mayo 1979).
- HABERNOLL, Kurt, "Ein polnischer James Dean: Daniel Olbrychski spielt Grass", *Der Abend*, (24 Noviembre 1977).
- ___ "Oskars Traum", *Der Abend*, (25 Septiembre 1978).
- ___ "Trommeln gehört zum Handwerk", *Der Abend*, (1 Julio 1978)
- HAFFNER, Sebastian, *Von Bismarck zu Hitler: Ein Rückblick*, Knauer, Munich, 1989.
- HANCK, Frauke, "Die Goldene Palme für Schlöndorff", *Vorwärts Köln*, (31 Mayo 1978).
- ___ "Ein Störenfried in deutscher Zeit", *Vorwärts*, (15 Febrero 1978).
- ___ "Ein Universum zusammengetrommelt", *Vorwärts*, (3 Mayo 1979).
- ___ "Oskar trommelt Protest", *Stuttgarter Zeitung*, (1 Diciembre 1978).
- HARKNESS, John, "Drumming up a storm", *Cinema Canada*, Núm. 67 (Agosto, 1980).
- HERNÁNDEZ MEDINA, Juan José, "«Die Blechtrommel» de Günter Grass: variaciones estructurales y argumentales entre los discursos literario y filmico", *Mis raíces*, Calíope, Madrid, 2001.
- ___ "«Die Blechtrommel»: narrador literario adulto versus narrador filmico niño, *Odisea*, Universidad de Almería, Almería, 2001.
- HICKETIER, Knut, "Der Film nach der Literatur ist Film", en Albersmeier, Franz-Josef y Volker Roloff (eds.), *Literaturverfilmungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.
- HOESTEREY, Ingeborg, "Das Literarische und das Filmische. Zur dialogischen Medialität der «Blechtrommel»", en Adler, Hans y Jost Hermand, eds., *Günter Grass: Ästhetik des Engagements (German Life and Civilisation)*, Vol. 18, Peter Lang Publishing Co., Nueva York, 1996.
- HOHMANN, Arnold, "Oscar für Oskar", *Westfälische Rundschau*, (16 Abril 1980).

- HOPF, Florian, "Szenenapplaus für die «Blechtrommel»", *Stuttgarter Zeitung*, (21 Mayo 1979).
- HUGHES, John, The Tin Drum: Volker Schlöndorff's "Dream of Childhood", *Film Quaterly*, Núm. 3, Vol. 34 (Spring, 1981).
- IGNÉE, Wolfgang, "Abschied von der «Blechtrommel»", *Stuttgarter Zeitung*, (4 Mayo 1979).
- ISANI, Claudio, "Trommeln von gestern", *Der Abend*, (4 Mayo 1979).
- JENDROWIAK, Silke, *Günter Grass und die "Hybris" des Kleinbürgers: «Die Blechtrommel», Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsinterpretation*, Winter, Heidelberg, 1979.
- JUST, Georg, *Darstellung und Appel in der «Blechtrommel» von Günter Grass: Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1972.
- KEPHART, Edwin, "The Tin Drum", *Films in Review*.
- KILBORN, Richard, "Filming the unfilmable: Volker Schlöndorff and *The Tin Drum*", en Nicholson, Colin y John Orr, eds., *Cinema and Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1992.
- KLICKEK, Jochen R., "Die Reichskristallnacht", *Schritt über die Grenzen (Der II. Weltkrieg)*, Vol. 1, Verlag für Geschichtliche Dokumentation, Hamburg, 1989
- KOBALD, Michael, "Halbherziges zur Faschismusbewältigung", *Unsere Zeit-Sozialistische Volkszeitung*, (11 Mayo 1979).
- KOCIAN, Erich, "12jähriger David als Superzwerg", *Westfälische Rundschau*, (8 Julio 1978).
- KOTSCHENREUTER, Helmut, "Oskar wird zum Symbol für die «alleingelassenen Kleinbürger»", *Neue Ruhr-Zeitung*, (16 Diciembre 1977).
- MAUROIS, André, *Historia de Alemania*, Traducción de R. P. Emiliano Eraso, Blume, Barcelona, 1966.
- MORAVSKI, P., "Il tamburo di latta", *Cinema Nuovo*, núm. 266 (1980).

MÜLLER, Uwe, "Literaturklassiker im Film: «Die Blechtrommel» (1979)", en Faulstich, Werner y Helmut Korte (eds.), *100 Jahre Film 1895-1995*, Vol. 5, Fischer Filmgeschichte, Frankfurt am Main, 1995.

NEUHAUS, Volker, *Günter Grass «Die Blechtrommel»*, Reclam, Stuttgart, 1997.

NEMECZEK, Alfred, "Brausepulver in der Nabelgrube", *Der Stern*, (3 Mayo 1979).

Neue Ruhr-Zeitung, "Mario als Matzerath" (1 Julio 1978).

___ "Schlöndorff verfilmt Grass-Roman «Die Blechtrommel»", (16 Diciembre 1977).

Neue Zürcher Zeitung, "Filmisches Geschick im Umgang mit Günter Grass", (31 Mayo 1979).

NIEHOFF, Karna, "Ein Herz aus Glas", *Der Tagesspiegel*, (5 Mayo 1979).

OTT, Frederick W., *The Great German Films*, Citadel Press, Secaucus, 1986.

PHILIPP, Bernd, "Kino-Frühling, nicht nur für Stadtneurotiker", *Die Welt*, (4 Mayo 1979).

PROTZEL, Javier, "El tambor de hojalata", *Hablemos de Cine*, Núm. 75, Vol. 18, (Mayo, 1982).

R. F., "Stimme der Kritik", (21 Febrero 1980).

REHDER, Mathes, "Klein Oskar kehrte nach Danzig zurück", *Hamburger Abendblatt*, (6 Octubre 1978).

___ "Zeitgeschichte aus der Zwergenperspektive", *Hamburger Abendblatt*, (4 Mayo 1979).

REICH-RANICKI, Marcel, *Günter Grass*, Amman, Zürich, 1992.

REISFELD, Bert, "Oskar öffnet Türen in USA", *Neue Ruhr-Zeitung*, (13 Mayo 1980).

REITZE, P. F., "Handgemenge mit Günter Grass", *Rheinischer Merkur*, (11 Mayo 1979).

RIAMBAU, Esteve, "El tambor de hojalata", *Dirigido Por...*, Núm. 68, 1979.

ROOKS, Sharon Elaine, *The Tin Drum: Novel Into Film. A Phenomenological Approach*, University Microfilms International, Michigan, 1982.

ROTH, Wilhelm, "Im Bilderbogen ein Glücksfall", *Spandauer Volksblatt*, (5 Mayo 1979).

SÁNCHEZ-BRAVO CENJOR, Antonio, *Objetividad en el discurso informativo*, Ediciones Pirámide, Madrid, 1978.

SÁNCHEZ-LIZARRALDE, Ramón, "La historia que *el tambor...* nos cuenta", *El Mundo* (20 mayo 2000).

SATUE, Francisco, "El prisionero de Danzig", *El Mundo* (20 mayo 2000).

SCHINTO, Jeanne, "Words Into Movies: *The Tin Drum* and *The Left-Handed Woman*",

SCHLEGEL, Hans Joachim, "Die Blechtrommel", *Film und Fernsehen*, Núm. 2, Vol. 8, (Febrero, 1980).

SCHLÖNDORFF, Volker, "David Bennent und Oskar Matzerath", en Prinzler, Hans Helmut y Erich Reutschler (eds.) *Augenzeugen: 100 Texte neuer deutscher Filmemacher*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1988.

— "Die Blechtrommel": *Tagebuch einer Verfilmung*, Luchterhand, Darmstadt, 1979.

SCHMIDT, Eckhart, "Oskar trommelt nur Effekte", *Deutsche Zeitung Christ und Welt*, (4 Mayo 1979).

SCHMIDT-MÜHLISCH, Lothar, "Max und Moritz in der Zeitgeschichte", *Die Welt*, (5 Mayo 1979).

SCHMITZ, Helmut, "Bilder aus einer deutschen Kindheit", *Frankfurter Rundschau*, (7 Mayo 1979).

SCHWARZWÄLLER, Wulf C., "Der Weg nach dem Krieg", *Schritt über die Grenzen (Der II. Weltkrieg)*, Vol. 2, Verlag für Geschichtliche Dokumentation, Hamburg, 1989.

Spandauer Volksblatt, "Erfolg für den deutschen Film", (26 Mayo 1979).

— "Schlöndorffs Trommler", (4 Mayo 1979).

— "Trommler in Spandau", (9 Diciembre 1977).

- SPINELLI, G., "Il tamburo di latta", *Cinema Nuovo*, Núm. 266 (1980).
- STEINBORN, Bion, "Interview mit Volker Schlöndorff", *Filmfaust*, Núm. 14 (Jun./Jul. 1979).
- STOLZ, Dieter, *Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf: Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass (1956 – 1986)*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1994.
- STONE, Michael, "Glanzrolle für einen Zwerg", *Westfälische Rundschau*, (5 Mayo 1979).
- Süddeutsche Zeitung*, "Bilanz des Innenministeriums zur Filmförderung 1979", (5 Enero 1980).
- "Das Streiflicht", (16 Abril 1980).
- TANK, Kurt Lothar, *Günter Grass*, Colloquium, Berlín, 1965.
- TASSONE, Aldo, "Entrevista con Volker Schlöndorff", *Dirigido Por...*, Núm. 68, 1979.
- THOMAS, Noel, "The narrative works of Günter Grass", *German Language and Literature Monographs*, Vol. 12, John Benjamins Publishing Co., Philadelphia, 1982.
- Volksstimme Österreich*, "Die Blechtrommel", (22 Septiembre 1979).
- VORMWEG, Heinrich, *Günter Grass*, Rowohlt, Hamburg, 1986.
- WALSH, David, "Angriffe gegen «Die Blechtrommel in Oklahoma City», <http://www.wsws.org> (14 Octubre 1998).
- WIEGAND, Wilfried, "Gelobte Blechtrommel", *Frankfurter Allgemeine*, (21 Mayo 1979).
- WIENERT, "Der kleinwüchsige Anarchist gegen das Spießertum", *Süddeutsche Zeitung*, (15 Noviembre 1986).
- Wirtschaftswoche*, "Gute Geschäfte für die Blechtrommler", (Junio 1978).

Bibliografía de cine y literatura

- ACOSTA GÓMEZ, Luis, *El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1989.
- ALLEN, R. C. Y D. GOMERY, *Teoría y práctica de la historia del cine* (Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte), Paidós, Barcelona, 1995.
- AUMONT, J., A. BERGALA, y otros (eds.), *Estética del cine (espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje)*, Traducción de Nuria Vidal, Paidós, Barcelona, 1983.
- J. Y M. MARIE, *Análisis del film* (trad. Cast. de Carlos Losilla), Paidós, Barcelona, 1990.
- BALÁZS, Béla, *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo*, Traducción de Enric Vázquez, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine* (traducción de Joaquín Jordá), Anagrama, Barcelona, 2000.
- BARBÁCHANO, Carlos, *Entre Cine y Literatura*, Prames, Zaragoza, 2000.
- BARTHES, Roland, *Sistema de la Moda*, Versión castellana de Joan Viñoly i Sastre, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- BETTETINI, Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica: La lógica temporal de los test audiovisuales*, traducción de Silvia Tabachnik, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- BLANCO, Gabriel, *Cine y psicoanálisis*, Semana de Cine Experimental de Madrid, Madrid, 2000.
- BRENES, Carmen Sofía, *Fundamentos del guión audiovisual*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1987.
- CARRIÈRE, Jean Claude, *La película que no se ve*, traducción de Carlos Losilla Alcalde, Paidós, Barcelona, 1997.
- CASSETTI, Francesco y Federico DI CHIO, *Cómo analizar un film* (trad. Cast. Carlos Losilla), Paidós (Instrumentos Paidós), Barcelona, 1991.

- COSTELLO, Tom, *Intenational Guide to Literature on Film*, Bowker-Saur, West Sussex, 1994.
- CUEVAS, Antonio, *Economía cinematográfica: La producción y el comercio de películas*, Cía. Audiovisual Imanógrafo, Madrid, 1999.
- EISENSTEIN, S.M., "Dickens, Griffith y nosotros", *Reflexiones de un cineasta*, Artiach, Madrid, 1970.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, *Filmoliteratura (Temas y ensayos)*, CESIC, Madrid, 1954.
- FELDMAN, Simón, *La composición de la imagen en movimiento*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- FELLINI, Federico, *Hacer una película*, traducción de Joseph Torrel, Paidós, Barcelona, 1999.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Poética del texto audiovisual: Introducción al discurso narrativo de la imagen*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1982.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Cátedra (Signo e Imagen), Madrid, 1993.
- ___ *La imagen narrativa*, Paraninfo, Madrid, 1995.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Editorial Planeta, Barcelona, 1985.
- GÓMEZ LÓPEZ, Jesús Isaías, *Del texto a la imagen: la narrativa de James Joyce y el cine*, Tesis inédita, Universidad de Granada, Granada, 1998.
- GUBERN, Roman, *Historia del cine (Vol. 1)*, Editorial Lumen, Barcelona, 1986.
- HERNÁNDEZ, Isabel, *La crítica social en la nueva novela regional alemana: El modelo de Gerold Späth*, Ediciones del Orto, Madrid, 1999,
- HUERTAS JIMÉNEZ, Luis Fernando, *Principios para una teoría de la realización cinematográfica*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1981.
- HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1998.

- HURST, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film: Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Niemeyer, Tübingen, 1996.
- JARVIE, I. C., *Sociología del cine* (Trad. Cast. de Joaquín Fernández), Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.
- KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine*, traducción de Jorge Hornero, Paidós, Barcelona, 1996.
- LACK, Russel, *La música en el cine*, traducción de Herminia Bevia y Antonio Resines, Cátedra (Signo e imagen), Madrid, 1999.
- LAWSON, John, *El proceso creador del film* (trad. Cast. V. F. Montesinos), Artiach, Madrid, 1974.
- MALDONADO, Manuel, "De la cultura escrita a la cultura de la imagen. Los estudios literarios en la nueva era de la comunicación", en Vallés, J. Heras y M^a. I. Navas (eds.), *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Universidad de Almería, 1995.
- ___ y Manuel MONTESINOS, "República de Weimar. Tercer Reich. Exilio", en Acosta Luis, Blanco, Margarita y otros (eds.), *La Literatura Alemana a través de sus textos*, Cátedra, Madrid, 1997.
- METZ, Christian, *Psicoanálisis y Cine: el significante imaginario* (Versión castellana de Josep Elías), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, *La novela y el cine: Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Ediciones de la mirada, Valencia, 1998.
- MITRY, Jean, *Estética y psicología del cine 2 (Las formas)*, (trad. Cast. Mauro Armiño), Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1986.
- MONACO, James, *How to read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, Oxford University Press, Oxford, 1981.
- OLABUENAGA, Teresa, *El discurso cinematográfico: Un acercamiento semiótico*, Trillas, México, 1991.
- PAYÁN, Miguel Juan, *Todo lo que siempre quiso saber sobre el cine y nadie se atrevió a contar*, T&B Editores, Madrid, 2001.

- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Cátedra (Signo e Imagen), Madrid, 1992.
- PERKINS, V., *El lenguaje del cine*, Traducción de Ramón Font, Editorial Fundamentos, Madrid, 1997.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1999.
- SAALBACH, Mario, “La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición”, en Eguiluz, Federico, Merino, Raquel y otros (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 1994.
- ___ y Clara UBIETO, “Literatura Alemana desde 1945. 1. Literatura de la RFA”, en Acosta Luis, Blanco, Margarita y otros (eds.), *La Literatura Alemana a través de sus textos*, Cátedra, Madrid, 1997.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia, *Cine, Literatura e Historia*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1997.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.
- SEGER, Linda, *The Art of adaptation: Turning fact and fiction into film*, Henry Holt and company, Nueva York, 1992.
- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine* (traducción de Juan José Utrilla), Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- TRAVERSA, Oscar, *Cine: El significativo negado*, Hachette, Buenos Aires, 1984.
- TRUFFAUT, Francois, *El placer de la mirada* (trad. Cast. de Clara Valle), Paidós, Barcelona, 1999.
- UTRERA, Rafael, *Literatura cinematográfica: cinematografía literaria*, Alfar (Investigación y Ensayo), Sevilla, 1987.
- URRUTIA, Jorge, *Imago Litterae*, Alfar (Semiótica y Crítica), Sevilla, 1984.
- VAYONE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, traducción de Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1996.

Direcciones de internet

<http://www.film.com>

<http://www.imdb.com>

<http://www.infocine.com>

<http://www.wsws.org>

Videocintas

BUCHHORN, Martin, *Die Rättin*, BMG Video, Munich, 1999.

POHLAND, Hans Jürgen, *Katz und Maus*, Transit Film, Munich, 1999.

SCHLÖNDORFF, Volker, *Die Blechtrommel*, Eurovideo, París, 1979.